الجمهوريـة الجزائرية الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمـة



الكلية : الآداب واللّغات

القسم: اللّغة والأدب العربي

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه علوم

الشعبة: اللّغة والأدب العربي

من إعداد:

نايلي هناء

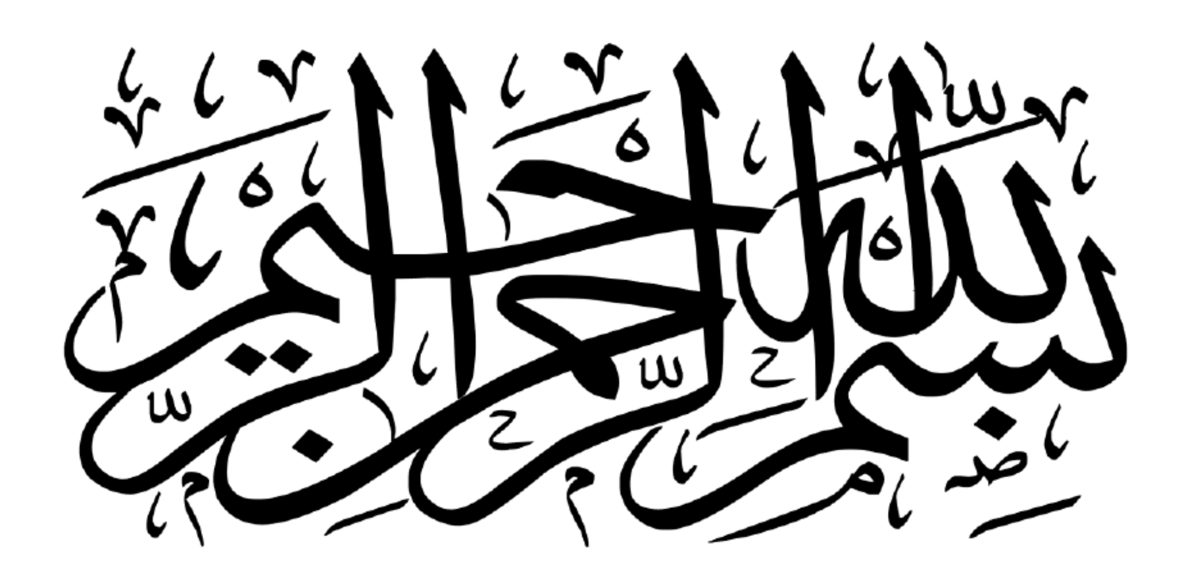
بعنوان

التّشكيل الشِّعري في ديوان أبي البقاء الرّندي
– دراسة جماليّة وفنيّة–

بتاريخ:... 22./04./2019.......................... أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيد: د/ قيدوم ميلود.	أستاذ محاضر –أ–	بجامعة 08 ماي 1945 قالمة.	رئيسا
السيد :أ.د/ بومهرة عبد العزيز	أستاذ التّعليم العالي	بجامعة 08 ماي 1945 قالمة	مشرفا
السيد: أ.د/ العلمي المكي	أستاذ التّعليم العالي	بجامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	ممتحنا
السيد: أ.د/ زلاقي محمّد	أستاذ التّعليم العالي	بجامعة عبد الحفيظ بوصوف ميلة	ممتحنا
السيد: أ.د/ سلوغة محمّد	أستاذ التّعليم العالي	بجامعـــة باجـــي مختـــار عنـــابة	ممتحنا

السّنة الجامعيّة: 2018–2019م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله ربّ العالمين والصَّلاة والسَّلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصَحْبه أجمعين.

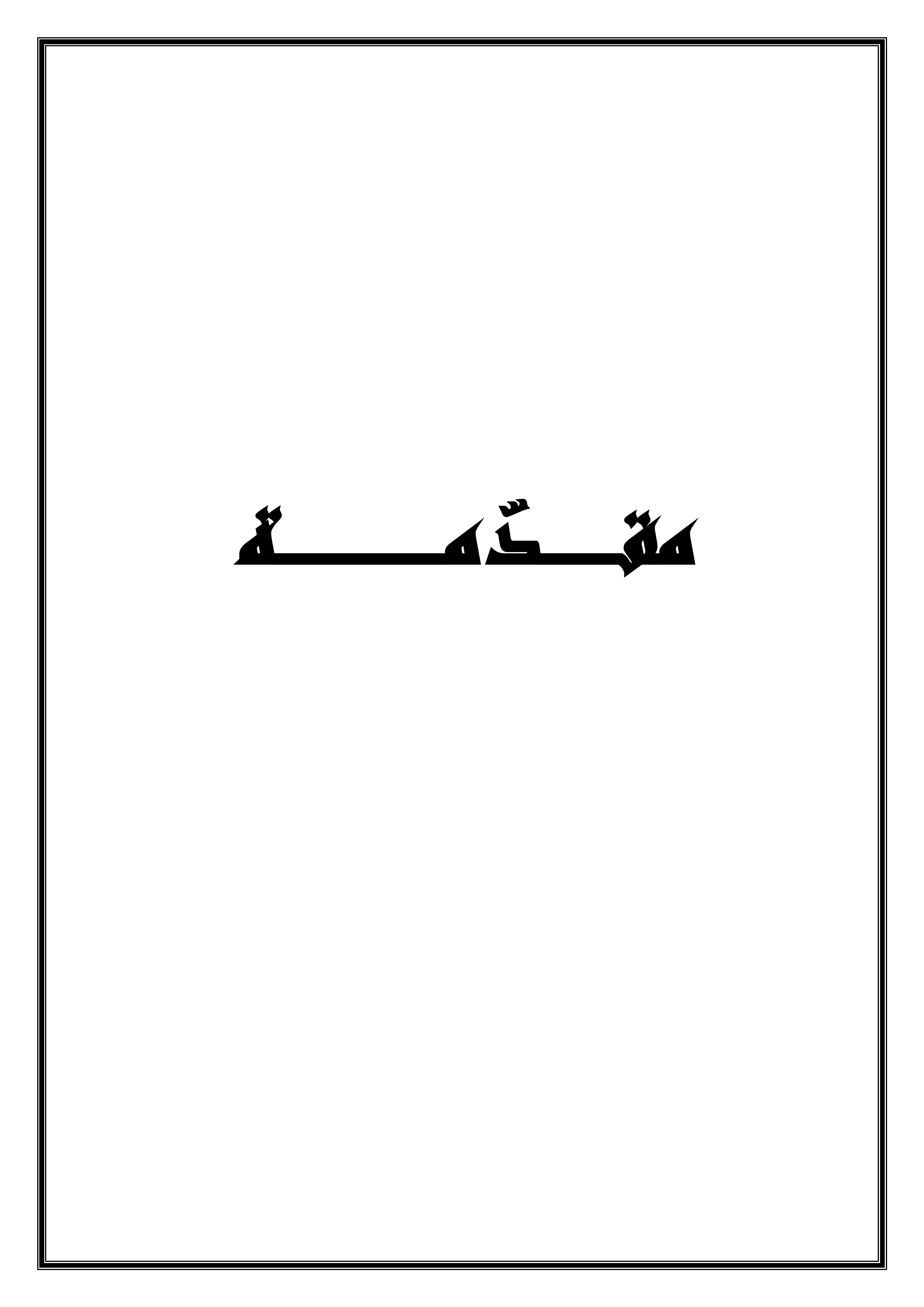
انطلاقا من قوله تعالى في كتابه الحكيم ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ سورة ابراهيم، الآية:7.

نتوجَّه بالشّكر لله سبحانه وتعالى الذِّي وفَّقنا لإتمام هذا العمل.

نتقدّم بجزيل الشّكر والتّقدير والثّناء للأستاذ المشرف الدّكتور عبد العزيز بومهرة الذِّي كان نعم المشرف ونعم الموجِّه، والمرجع العلميّ والمنهجيّ فلولاه لما رأى البحث النّور، فشكرًا جزيلا أستاذنا الفاضل.

كما نتقدّم بالشّكر والعرفان لأعضاء لجنة المناقشة الذِّين تكرَّموا علينا بقراءة البحث، وتقديم التَّوجيهات والنَّصائح القيِّمة التِّي سنأخذ بها ونتَّبعها.

ونتوجّه بالشُّكر لأساتذتي في قسم اللّغة والأدب العربي الذِّين لم يبخلوا علينا بجهدهم وعلمهم فلكم منّا جزيل الشّكر.



مقـــدّمـــــــة

حفل عهد غرناطة بعدد كبير من الشُّعراء، وعمَّت البلاد نهضة علميّة وأدبيّة واسعة، ولعلَّ من أهمّ الشُّعراء الذِّين ذاع صيتهم في عهد بني نصر الشَّاعر **أبو البقاء الرّندي** صاحب النُّونيّة الشَّهيرة في رثاء الأندلس، التيِّ كانت محلّ اهتمام كثير من المستعربين والمستشرقين الذِّين كانوا يتتّبعون خطوات رجالات الأندلس.

ولكن يبدو أنّ اهتمام الدَّارسين انصبَّ على هذه القصيدة دون سواها من أشعار الرّندي المبثوثة في ديوانه، ومن هنا ارتأينا الوقوف ،في هذه الرّسالة، عند المواطن المتميِّزة في شعره والعناصر المشكِّلة لجماليَّته من لغة، وصوت، وإيقاع، وصورة ودلالة، ومعرفة كيفيَّة تفاعل هذه العناصر وانسجامها، ليغدو النّصّ الشِّعريّ وثيقة تاريخيَّة ذات مصداقيَّة يكشف من خلالها الشَّاعر روح العصر، وكيف يمكن للأمكنة التَّأثير في بنية القصيدة وجماليَّاتها من خلال الدّلالات والرُّموز التِّي تمنحها للقصيدة الشِّعريَّة حين تغدو مدن مثل: **غرناطة** و**سبتة** و**رندة** بُؤرًا بنى عليها الرّندي أشعاره فجاءت مفعمة بألوان من الجمال ومظاهر من الحنين.

تكمن أهميَّة هذا الموضوع "**التَّشكيل الشِّعري في ديوان أبي البقاء الرّندي – دراسة جماليَّة وفنيَّة–**" في كونه يتناول جماليَّات التَّشكيل في ديوان لم تسبق طباعته، ولا دراسته من قبل؛ ذلك أنَّ معظم الدِّراسات ركَّزت على دراسة نونيَّته الشَّهيرة، وكأنَّ القصيدة لقوَّتها وشدَّة تأثيرها قد صرفت الباحثين عن بقيَّة عطاءات الشَّاعر، ومن هنا تعدَّدت دوافع اختيار هذا الموضوع وتنوَّعت؛ فمنها ما هو ذاتيّ ويتمثَّل في الإعجاب بموهبة أبي البقاء الرّندي الشِّعريَّة ولاسيما في نونيَّته الشَّهيرة التيِّ تذكِّر الدَّارس بقوَّة نونيَّة ابن رشيق في رثاء القيروان؛ كيف لا والشَّاعر كان في صدر الدِّيبلوماسيِّن الذِّين عبروا الأندلس ليحملوا رسائل نجدة من بني نصر إلى بني مرين، بالإضافة إلى دوافع موضوعيّة تتمثَّل في جدَّة الموضوع وعناصر التَّجديد في أشعاره التيِّ كانت انعكاسًا للمجريات التَّاريخيَّة والثَّقافيَّة والأدبيَّة والسِّياسيَّة التيِّ سادت العصر.

ولاشكَّ في أنَّ لكلِّ بحث صعوباته التِّي لا تزيد الدَّارس إلاَّ إصرارًا في سبيل الوصول إلى ما يصبو إليه من بحثه، ولعلَّ من أهمِّ هذه الصُّعوبات التِّي واجهتنا أثناء رحلة البحث؛ قلَّة المصادر والمراجع التِّي تتناول بالتَّحليل والدِّراسة الجادَّة بقيَّة أشعار الرّندي وجماليَّات التَّشكيل فيها، واكتفاء الدِّراسات بالوقوف عند نونيَّته في رثاء الأندلس، وتتبّع مواطن الجمال فيها مع الإسهاب في ذلك، بالإضافة إلى شساعة الموضوع واتِّساعه وتشعُّبه. ومن أبرز هذه الدِّراسات:"**الصُّورة والتَّشكيل الموسيقيّ في الموشّحات الأندلسيّة**" ل: سعاد أنقار، و"**الرّؤية والتَّشكيل الجمالي في شعر الأسر والسِّجن في العصر العبّاسي حتَّى نهاية القرن الرّابع الهجريّ**"ل: سميّة حسن علي الرّقيبات، بالإضافة إلى

الدِّراسة المعنونة ب:" **الشِّعر الحديث وتشكيله البصري**" لمحمّد سالم الصّفراني، والملاحظ على مثل هذه الدِّراسات افتقارها للعمق والشُّموليَّة؛ إذ اكتفت بالتَّركيز على جانب من جوانب التَّشكيل الشِّعريّ من دون النَّظر في بقيَّة العناصر الأخرى.

يهدف هذا البحث في صورته العامَّة للإجابة عن جملة من الأسئلة في مقدِّمتها:

* إلى أيِّ مدى أسهمت عناصر التَّشكيل الشِّعريّ من صوت وإيقاع وصورة في تحقيق جماليَّة شعر أبي البقاء الرّندي؟

* ماهي أهمّ العناصر المشكِّلة لجماليَّة القصيدة عند الرّندي؟

* إلى أيِّ مدى كان شعر أبي البقاء الرّندي انعكاسًا للحياة السِّياسيَّة والأدبيَّة التِّي سادت العصر؟

* ماهي مظاهر الجدَّة في شعر الرّندي؟

* ما مدى تأثير الأمكنة في بناء التَّشكيل الشِّعريّ وجماليّته؟

وللإجابة عن مثل هذه التّساؤلات كان لزامًا علينا اختيار منهج يتناسب مع طبيعة الموضوع فارتأينا اختيار المنهج الفنيِّ المدعّم بمبادئ من المنهج اللُّغوي والأسلوبيّ والمنهج التَّاريخي؛ ذلك أنَّ مثل هذه الدِّراسة بحاجة إلى الأخذ من كلِّ منهجٍ بطرف حتَّى تستطيع الوقوف على العناصر المشكِّلة لجماليَّة القصيدة في ديوان الشَّاعر.

وقد جاء البحث مقسَّمًا إلى مدخل وأربعة فصول تتقدَّمهم مقدِّمة وتُذيِّلهم خاتمة.

جاء المدخل مُعنونًا ب:" **الحياة العامَّة في غرناطة (635هـ-897هـ)**" تمَّ التّطرّق فيه للحياة السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة التِّي تميَّز بها عصر الشَّاعر زمن بني نصر.

أمَّا الفصل الأوَّل فكان بعنوان:" **التَّشكيل الشِّعريّ: المصطلح والرُّؤيا**"؛ تمّ الوقوف فيه عند مصطلح التَّشكيل لغةً واصطلاحًا ومضامينه ودلالاته عند القدامى والمحدثين.

في حين جاء الفصل الثَّاني تحت عنوان:" **جماليَّة التَّشكيل الصَّوتي والإيقاعي في ديوان الرّندي**" حيث تمَّ الحديث عن الموسيقى بنوعيها الدَّاخليَّة والخارجيَّة من صوت، ووزن، وإيقاع، وقافية، باعتبار هذه العناصر من أهمِّ مكوِّنات البنية الإيقاعيَّة للقصيدة والمسهمة في تحقيق تماسك النَّصّ الشِّعريّ.

حمل الفصل الثَّالث عنوان:"**جماليَّة التَّشكيل البلاغي في ديوان الرّندي**"؛ إذ تمّ التَّطرّق للحديث عن مختلف التِّقنيات والوسائل الفنيَّة والبلاغيَّة التِّي اعتمدها الرّندي من أجل تحقيق جماليّة نصوصه الشِّعريَّة، من تقديم وتأخير ومقابلة وكناية واستعارة وتشبيه وتناص وغيرها...

أمَّا الفصل الرَّابع والأخير فجاء بعنوان:"**شعريَّة المكان أو التَّشكيل المكانيّ في ديوان الرّندي**"؛ تمّ فيه رصد علاقة الشَّاعر بالمكان وتفاعله معه من خلال التَّطرّق لشعر الغربة والحنين بالإضافة إلى النُّصوص التِّي يصف فيها جمال الأندلس، وتأثير ذلك في نفسه وذوقه الفنيِّ.

وقد جاءت الخاتمة خلاصة للنَّتائج التيِّ تمَّ رصدها وتتبُّعها من خلال تحليل أشعار الرّندي والتّعمُّق في دراستها لغويًّا، وأسلوبيًّا، وجماليًّا، وتاريخيّا.

ولا يسعنا في نهاية البحث إلاَّ أن نتقدَّم بجزيل الشُّكر والعرفان للأستاذ المشرف **الدّكتور عبد العزيز بومهرة** الذِّي لم يدَّخر جهدًا في مساعدتنا في مجال البحث العلميّ، وتذليل الصُّعوبات التيِّ واجهتنا فكان صاحب الفضل في توجيهنا علميًّا ومنهجيًّا ليرى بحثنا النُّور، فلك منَّا يا أستاذي الفاضل أسمى عبارات التَّقدير والاحترام، كما نتقدَّم بالشُّكر أيضًا لأعضاء لجنة المناقشة الذِّين قاموا بالإطِّلاع على بحثنا ورَصْد مختلف الملاحظات وإبداء آرائهم الثَّمينة التيِّ سنتَّبعها في الدِّراسات اللاحقة إن شاء الله.

مدخل: الحياة العامّة في غرناطة (635هـ-897هـ)

1-الحياة السّياسيّة

2- الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة

3- الحياة الفكريّة والثقافيّة

***الحياة العامّة في غرناطة (635هـ-897هـ) :**

1- الحياة السِّياسيَّة:

تعدّ مملكة غرناطة[1] من أكبر الممالك قوّةً ونفوذًا في القرن الثامن للهجريّ، على الرّغم من صغر رقعتها الجغرافيّة، وقلّة عدد سكّانها. أسّسها بنو نصر أو بنو الأحمر[2] (635هـ

[1]- **غَرْنَاطَة:** من مدن الأندلس الشّهيرة والمحدثة، بنى قصبتها وحصّنها حبوس الصَّنهاجي، ثمّ خلفه من بعده ابنه باديس بن حبوس، تُعرَف بأغرناطة اليهود، لأنّ أكثر سكّانها ومن نزل بها كانوا يهودًا، يشقّها نهر حدرة، وبينها وبين إلبيرة ستّة أميال، وغرناظة أو أغرناطة اسم قديم يرجع إلى عهد الرّومان والقوط، وقد أُختُلِف في أصل هذه التّسمية فيرى البعض أنّه مشتقّ من الكلمة الرّومانية granada أي الرّمانة، وأنّها سميّت كذلك لجمالها، ولكثرة حدائق الرّمان التي تحيط بها...ترجمتها في:

- الرّوض المعطار في خبر الأقطار: محمّد بن عبد المنعم الحميري. تحقيق.إحسان عبّاس، مكتبة لبنان،ط 2، 1984 ص:45.

- الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدِّين بن الخطيب. تحقيق. محمّد عبد الله عنّان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2 .91/01/01

- معجم البلدان: ياقوت الحموي،195/04.

- نفح الطِّيب من غصن الأندلس الرَّطيب:أحمد بن محمّد المقري التّلمساني.تحقيق. إحسان عبّاس،دار صادر،1988 .147/01

- اللّمحة البدريّة في الدّولة النّصريّة: لسان الدِّين بن الخطيب.منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1987 ص: 21.

- التّاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة 92هـ-897هـ: عبد الرحمن علي الحجي.دار القلم،دمشق، بيروت، ط2، 1981، ص: 516.

- تاريخ الأدب الأندلسيّ: محمّد زكريّا عنّاني. دار المعرفة الجامعيّة، 1999، ص: 27.

- دراسات أندلسيّة في الأدب والتّاريخ والفلسفة :تر/ الطّـاهر أ حمد مكي. دار المعارف، ط3، 1987، ص: 94.

[2] - **بنو نصر أو بنو الأحمر:** يرجع نسبهم إلى سعد بن عبادة الأنصاري سيِّد الخزرج، وأحد كبار صحابة رسول الله(ص)، وكثيرًا ما أُقتُرِن اسم مملكة غرناطة في التّاريخ الإسلامي بهذه الأسرة، وقد أضفى هذا اللّقب عليهم كثيرًا من معاني العزّة والأصالة ، فكانت هذه النِّسبة مركز مدحهم... الترجمة في:

- نفح الطِّيب:المقري. 447/01، 384/04.

- النّوازل الكبرى في التّاريخ الإسلامي: فتحي زغروت. الأندلس الجديدة للنّشر والتّوزيع،ط1، 2009، ص:469.

- محطّات أندلسيّة. دراسات في التّاريخ والأدب والفنّ الأندلسي: محمد حسن قجّه. الدّار السّعوديّة للنّشر والتّوزيع ط1، 1985، ص: 225.

897هـ)، واختاروا غرناطة عاصمة لهم لعدّة أسباب أهمّها؛ مناعة الموقع، وقربها من عدوة المغرب، ما ضمن للأندلسيِّين الاستنجاد بإخوانهم المسلمين هناك[1] ، بالإضافة إلى سقوط عديد من الحصون والمدن في أيدي العدوِّ، ممّا أدّى بالمسلمين إلى اللّجوء إلى غرناطة قَسْرًا الّتي كانت ملاذهم الأخير، مع تزايد شعورهم بعدم الثِّقة في حكَّامهم، الذِّين لم يعودوا قادرين على حمايتهم بسبب نزاعاتهم الدّائمة حول السّلطة، والسِّياسة المنتهَجَة من قِبَلهم والمتمثِّلة في مهادنة الإسبان مقابل التّنازل عن بعض الحصون والمدن والقلاع، متَّبِعين في ذلك سيرة من سبقهم من ملوك الطوائف.

تأسّست هذه المملكة على يد محمّد بن يوسف الملّقب **بابن الأحمر**[2] في ظروف شبيهة بحال الأندلس، وصراعها المتواصل مع الإسبان، ويبـدو أنّ وصوله إلى الحكم لم يكن

---

[1]- التّاريخ الأندلسيّ من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة: عبد الرحمن علي الحجّي. ص: 519.

[2]- **ابن الأحمر** : هو أبو عبد الله محمّد بن يوسف بن محمّد بن أحمد بن خميس بن نصر بن قيس الخزرجي، يُلَّقب بالغالب بالله، عربيّ أصيل من قبيلة الخزرج الشّهيرة في المدينة، وُلد في مدينة أرجونة من حصون قرطبة سنة 591هـ كان جنديًّا وافر العزم والجرأة، أقام لنفسه دولةً حول غرناطة، واستطاع إحياء عظمة إشبيليّة على أيّام بني عبّاد، وظلّت المدينة على مدى قرنين ونصف من الزّمان حامية حمى الإسلام، من أهم منجزاته بناؤه لحصن الحمراء، ترجمته في:

- اللّمحة البدريّة: ابن الخطيب. ص: 42.
- الإحاطة في أخبار غرناطة: ابن الخطيب.92/02.
- التّاريخ الأندلسيّ من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة.ص:516.
- تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس: خليل إبراهيم السّامرائي وآخرون.دار الكتب الوطنيّة، ليبيا، ط1، ص: 292.
- دراسات أندلسيّة في الأدب والتّاريخ والفلسفة: الطّاهر أحمد مكّي. دار المعارف، ط3، 1987، ص: 278.
- آخر بني سراج: الفيكونت. درشاتوريان. تر/ شكيب أرسلان، مطبعة المنار، مصر، 1925، 103.

أمرًا هيِّنًا، ولاسيما في ظلِّ وجود منافسٍ قويٍّ هو ابن هود، وما إن توفيِّ حتّى استدعـاه أهـل غرنـاطة، وبايعوه حاكمًا عليهم في أواخر شهر رمضان سنة 635هـ[1].

تميّزت الأوضاع السِّياسيَّة في الأندلس أيّام حكم بني نصر بالاضطراب نتيجة سقوط عدد من المدن في أيدي الإسبان مثل: **قُرْطُبة**[2]و **بَلَنْسية**[3]، فكان لزامًا على ابن الأحمر تقدير المهمّة المُلقاة على عاتقه، فكانت أولى مهمّاته تجهيز جيش قويٍّ لمحاربة الإسبان الذِّين عاثوا في الأرض فسادًا، فقام بحصار قلعة مرتش، وتمكَّن من الفوز بعد أن قتل قائدها رفقة عدد من جنوده، لكن سرعان ما استعاد الإسبان أنفاسهم ليردُّوا الهجوم بقيادة ألفونسو بن فردناندو الثالث، وتمكَّن من الاستيلاء على حصن **أَرَاجُونَة**[4] موطن بني الأحمر، لتستمرَّ الأحداث على ماهي من هجوم ودفاع بين الطَّرفين، ولكنّ استماتة ملك غرناطة في الدِّفاع عن ما بقي من الأراضي الأندلسيّة يُظهر حميَّة الرّجل وشهامته، فقد" **كَانَ هَذَا السُّلْطَانُ آيَةً مِنْ آيَاتِ الله فِي السَّذَاجَةِ والسَّلَامَـة والجَهْـوَرِيَّة، جُنْـدِيًّا ثَغْرِيًّا شَهـمًا أيـدًا عَـظِيمَ التَّجَلُّدِ، رَافِضًا للدّعَة والرَّاحَة، مُؤْثِـرًا للقَـشف والاجْتِزَاء بِاليَسِير، مُتَبَلِّغًا بِالقَلِيل، بَعِيدًا مِن التَّصَنُّعِ...**"[5].

---

[1]- التّاريخ الأندلسيّ من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، ص: 517.

[2]- **قُرْطُبَة**: من أشهر مدن الأندلس وقواعدها، كانت عاصمة للأمويِّن، بها الجامع الكبير الذِّي تفنَّن المعماريُّون في بنائه وتشييِّده، ويذكر أنّ تفسير قرطبة بلسان القوط قرظبة ومعناها: القلوب المختلفة، من أشهر شعرائها ؛ **ابن زيدون**...ترجمتها في:

- الرّوض المعطار، ص: 456.

- نصوص عن الأندلس : من كتاب ترصيع الأخبار وتنويع الآثار، والبستان في غرائب البلدان والمسالك إلى جميع الممالك: أحمد بن عمر بن أنس العذري المعروف بابن الدّلائي. تحقيق. عبد العزيز الأهواني. ص: 121.

[3] - **بَلَنْسيّة**: مدينة أندلسيّة تقع شرق الأندلس بينها وبين قرطبة ستّة عشر يومًا، تمتاز بأسواقها الواسـعة، وعمرانها من أشهر منتوجاتها الزّراعية ؛ الأرز الذِّي يُحمَّل إلى جميع بلاد الأندلس، يُعرف أهلها بحسن المظهر، وكرم الطِّباع، من أشهر شعرائها؛ أبي المطرف بن عميرة... ترجمتها في:

- الرّوض المعطار، ص:97.

- نصوص عن الأندلس، ص: 17.

[4]- **أَرَاجُونَة**: قلعة بالأندلس، وإليها يُنسب أوّل حاكم لمملكة غرناطة محمّد يوسف الملّقب بابن الأحمر...الترجمة في:

- الرّوض المعطار، ص: 26.

[5]- اللّمحة البدريّة: ابن الخطيب. ص:42،43.

تجلَّت حنكة الرّجل السّياسيّة، أيضًا، في انتهاجه خطّة محكمة تمثّلت في تظاهره بموالاة وطاعة الملوك بالعدوة، وهذا ما كفل له الحصول على إمدادات من الضِّفة الأخرى، وتمّ ،على إثر ذلك، تأسيس " **مَشْيَخَة الغزاة**"[1]، فبفضلها تمكّنت مملكة غرناطة من مجالدة أعدائها فترة طويلة من الزّمن هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك أسباب عدّة أدّت إلى صمود مملكة غرناطة ردحًا من الزّمن من بينها:

أ - مهادنة مملكة قشتالة النّصرانيّة بشيء من البراعة السِّياسيّة ،أحيانًا، ودفع الأموال أحيانًا أخرى[2]، ولاسيما في ظلِّ وجود تنازعٍ بين الممالك الإسبانيّة، وتنافسها فيما بينها، فقد كان لذلك أثر واضح في بقاء مملكة بني نصر؛ إذ حال هذا الصِّراع دون اتِّخاذ تدبير موّحد مخلص ضدّ المسلمين.

ب - تفاهم البيت النّصري مع سلاطين المغرب من بني مرين، وتعاونهم فيما بينهم تعاونًا مخلصًا.

ج- تماسك الجبهة الدّاخليّة في مملكة غرناطة، وتصميم رجالها على الموت في الدِّفاع عن أرضهم.[3]

*تعاقب على حكم مملكة غرناطة ثلّة من سلاطين بني نصر؛ وهم على التّوالي:

- محمّد بن يوسف
- محمّد بن محمّد بن يوسف
- محمّد بن محمّد بن محمّد بن يوسف
- نصر بن محمّد بن محمّد بن يوسف
- إسماعيل بن فرج بن إسماعيل بن يوسف
- محمّد بن إسماعيل بن فرج بن اسماعيل

---

[1]- **مَشْيَخَة الغُزَاة**: مجموعة من الجند وضعها المرينيّون في الأندلس لتكون جاهزة لملاقاة القشتاليِّين، وهي عبارة عن فرقة عسكريّة يوكل أمرها إلى قائد مريني يحمل لقب "شيخ الغزاة" ...الترجمة في:

- الحضارة العربيّة الإسلاميّة في الأندلس: محمّد مكّي. منشورات مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1 1998، ص:129.

[2]- اللّمحة البدريّة، ص :43.

[3]- محنة العرب في الأندلس:أسعد حومد. المؤسّسة العربيّة للدِّراسات والنّشر، ط2، 1988،ص: 125-126.

- يوسف بن إسماعيل بن فرج بن إسماعيل
- محمّد بن يوسف بن إسماعيل بن فرج
-إسماعيل بن يوسف بن إسماعيل بن فرج
- محمّد بن يوسف بن إسماعيل بن فرج (المستأنف الولاية) للمرّة الثانية.[1]

جعل بنو الأحمر الحكم بينهم وراثيًّا مطلقا، وتباينت سياستهم بين القوّة والصّمود في وجه العدوّ تارة، والضّعف والتّخاذل مع مزيد من التنازلات طورًا آخر[2].

2- الحياة الاجتماعيّة و الاقتصاديّة :

كانت مملكة غرناطة في القرن الثامن للهجريّ ملجأ الأندلسيِّن، على الرّغم من صغر رقعتها بَعْد سقوط ممالك عديدة مثل: مملكة **قُرْطُبة، طُلَيْطِلة**[3]، **إشْبِيلِيَّة**[4]...ممّا أَسْهم

[1]- ترجمة كلّ واحد من هؤلاء السّلاطين موجودة بشكل مُفصَّل في كتاب اللّمحة البدريّة لابن الخطيب من الصّفحة 42 إلى 131.

[2]- غرناطة في ظلّ بني الأحمر: فرحات يوسف شكري. المؤسّسة الجامعيّة للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1982 ص:44.

[3]- **طُلَيْطِلَة**: مدينة بالأندلس تتميَّز بموقع إستراتيجي هامّ، حيث كانت مركزًا لجميع بلاد الأندلس، وهي مدينة حصينة ومنيعة عامرة بالسّكان، تقع على ضفّة النّهر الكبير، إليها ينسب أبو عبد الله الطّليطلي، وعيسى بن دينار بن واقد الغافقي الطّليطلي... ترجمتها في:
- الرّوض المعطار، ص: 393.
- معجم البلدان، 39/04.
- المغرب في حُلى المغرب: ابن سعيد الغرناطيّ الأندلسيّ. وضع حواشيه. خليل المنصور، منشورات محمّد علي بيضون دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان،،02/ 10.

[4]- **إشْبِيلِيَّة** : مدينة بالأندلس قديمة، قيل إنَّ أصل تسميتها إشْبَالي، ومعناها الأرض أو المدينة المنبسطة، سمِّيت أيضا حمص، وهي مدينة مُطِلَّة على جبل الشّرف، وهو جبل كثير الشّجر وخاصّة أشجار الزيتون، وغنيٌّ بمختلف أنواع الفواكه...ترجمتها في:
- الرَّوض المعطار، ص:58.
- معجم البلدان: ياقوت الحموي.دار صادر، بيروت، 195/01 .
- نصوص عن الأندلس، ص:95.

في تنوُّع الأجناس البشريّة من عرب ويهود وحتّى البربر، الذِّين وفدوا من المغرب، وطاب لهم المقام في مملكة غرناطة التّي غدت وكأنّها مملكة بربريّة[1].

يُمثِّل العرب غالبيّة السُّكّان، وهم سنيّون على مذهب مالك بن أنس، ويتميّزون ،غالبًا بجمالهم، وحبِّهم للفخامة والعظمة، حيث كانت"**صُوَرُهُم حَسَنة مُعْتَدِلَةٌ أُنُوفُهُم، بِيضٌ أَلْوَانُهم، مُسْوَّدَة غالبًا شُعُورُهُم، مُتَوَسِّطَةٌ قُدُودُهُم، فَصِيحَةٌ أَلْسِنَتُهُم، عَرَبِيَّةٌ لُغَاتُهُم، يَتَخَلَّلُهَا عُرْف كَثِير، وتَغْلِب عَلَيْهم الإِمَالَة...**"[2]، وهو وَصْفٌ دقيق شمل الجانب الفيزيولوجي الشّكلي واللّغوي للعربيّ. ومن صفاته ، أيضًا، حبّه للتّرف وحياة النّعيم وتغنّيه بجمال طبيعة بلاده[3]، كما كان العرب يحسُّون بنوعٍ من الأرستقراطيّة النّابع من غلبتهم على بقيّة العناصر البشريّة الأخرى التي ضمّتها الأندلس، ولاسيما الإسبان والبربر، ويبدو أنّ شعور التّعالي هو الذِّي أدّى إلى حدوث النّعرات، والفتن الدّاخلية[4]. أمّا البربر فكان نصف جيش الأندلسيِّن مُكوَّن منهم[5].

تعدّدت طبقات المجتمع الأندلسيّ، ولكنّها لم تخرج عن طبقتين أساسيّتين هما: **طبقة العامّة وطبقة الخاصّة**.

أ- طبقة الخاصّة : وهي طبقة الحكّام والوزراء، وكبار الملاّكين، الذِّين يُمثِّلون نخبة المجتمع وصفوته، تجمّعت بأيديهم ثروة استثمروها في بناء القصور وتشييِّدها، على نحو يوازي جمال البيئة الأندلسيّة.

---

[1]- كناسة الدّكان بعد انتقال السّكان: لسان الدِّين بن الخطيب. تر/ محمد كمال شبانة. الكتاب العربي للطِّباعة والنّشر، القاهرة، ص: 17.

- النّوازل الكبرى في التّاريخ الإسلامي. ص: 469.

- تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس. ص: 293.

[2]- اللّمحة البدريّة في الدّولة النّصرية: ابن الخطيب. ص: 38.

- الحمراء قصّة أثر الحضارة العربيّة الثّقافي والاجتماعي على الأندلس واسبانيا: واشنطن إيرفينغ.تر/ هاني يحي نصري.ط1، 1996، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 303/01 .

-الإحاطة في أخبار غرناطة: ابن الخطيب. 01/ 134.

[3]- الفنّ ومذاهبه في الشِّعر العربيّ : شوقي ضيف. دار المعارف، القاهرة، ط11، ص: 411.

[4]- الأدب العربي في الأندلس: عبد العزيز عتيق. دار الآفاق العربية، القاهرة، ص: 133.

[5]- اللّمحة البدريّة في الدّولة النّصريّة.ص:39.

***الحُكَّام**:

تعتبر هذه الطّبقة من أغنى الطّبقات داخل المجتمع الغرناطيّ؛ يميل أهلها إلى الترّف واللّذة أحيانًا؛ كما هو الحال بالنّسبة للسّلطان **أَبُو الحَسَن النَّصْرِي**[1]، والزّهد والتّواضع والتّقشف أحيانا أخرى، مثلما كانت سيرة أوّل ملوك بني الأحمر أبو عبد الله محمّد بن يوسف.

***الوزراء**:

احتلّ منصب الوزير مكانة هامّة في دولة غرناطة أيّام حكم بني الأحمر، وهذا ما يظهر من خلال مشاركته الفعّالة في اتّخاذ القرارات السّياسيّة الحاسمة ،أحيانا، مثلما هو الحال بالنّسبة للوزير لسان الدّين بن الخطيب الذّي كان مُقرَّبًا من السُّلطان أبي الحجّاج إلى درجة تكليفه بمهمّة سفيرٍ إلى السّلطان أبي عنان ملك بني مرين بالعدوة.[2]

القضاة:

كان للقضاة ،أيضا، منزلة لا تقلّ شأنًا عن الوزراء، وذلك لتعلُّق عملهم بأمور الدِّين واحترام الأمراء والملوك لهم[3]، ومن أشهر القضاة في غرناطة؛ ابن الحاج البلنيقي الذّي ذاع

[1]- **أبو الحسن النصري**: هو أبو الحسن علي، وُلِد سنة 834هـ، عُرِف لدى المؤلّفين الإسبان باسم مولاي الحسن تميّزت فترة حكمه بأحداث عدّة منها؛ خلعه لوالده "سَعد" الذّي اتّجه إلى مالقة ثم المريّة إلى أن توفيّ بها في العام نفسه عَرَفت غرناطة أيّام حكمه ثورات واضطرابات أثّرت على السّاحة السّياسيّة، حيث كانت الحرب سجالًا بين العرب المسلمين والإسبان المسيحيّن؛ وفي إحدى هذه الغارات وقع في أيدي المسلمين أسرى كان من بينهم فتاة اسبانيّة تدعى" إزابيل دي سوليس" وقع أبو الحسن عليّ في غرامها؛ ولعلّ هذا سبب ما ذُكِر فيه من اشتغال باللّذات والانهماك في الشّهوات، واللّهو بالنّساء المطربات، والرّكون إلى الرّاحة...؛ فتزوّج بهذه الفتاة، وأنجب منها أولادا، وكان لمثل هذه الأحداث تأثير كبير على مستقبل غرناطة نتيجة النّزاعات التّي نشبت بين الإخوة على السّلطة ممّا عجّل بسقوط المدينة ، والأندلس ككلّ. الترجمة في:

- نبذة العصر في أخبار ملوك بني نصر. تسليم غرناطة ونزوح الأندلسييّن إلى المغرب. ضبطه وعلّق عليه. ألفريد البستاني.مكتبة الثّقافة الدّينية، ط1، 1423هـ، 2002م، ص:2.

- محنة مسلمي الأندلس عشيّة سقوط غرناطة وبعدها. محمّد عبده حتامله. مطبعة دار الشّعب، عمّان- الأردن، ط1 1397هـ- 1977م، ص:7.

[2] - اللّمحة البدريّة. ص:6.

- الإحاطة.17/02.

[3]- نفح الطِّيب: المقري.217/01-218.

صيته في عهد الغني بالله. كان شاعرًا مجيدًا، وله ديوان شعر في مختلف الأغراض[1] ، بالإضافة إلى القاضي أحمد بن فركون، وابن مسعود المحاربي وغيرهم...

* **الفقهاء**: كان لهم دور بارز في الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة، لما لهم من تأثير شديد في النّفوس، وهذا ما أشار إليه عبد الله بن بلكين[2] في مذكّراته:" **وَلَم تَزَل الأنْدَلس قَدِيمًا وَحَدِيثًا عَامِرَةً بالعُلَمَاءِ والفُقَهَاء، وَأَهْلِ الدِّينِ، وَإِلَيْهِم كَانَت الأُمُور مَصْرُوفَة، إلَّا مَا يَلْزَمُ المَلك مِنْ خَاصّته وَعَبِيدِه وَأَجْنَادِهِ، وَأَمَّا مَا كَانَ بَيْنَهُم مِنْ مَظْلمة أَوْ قَضِّيَّةٍ، وكُلّ حُكم يَرْجِعُ للسّنة فَإِنَّمَا كَانَ لِقَاضِي البَلْدَة**"[3] وهو ما يُظْهِر المكانة الهامّة التي احتلّتها هذه الطّبقة في غرناطة والأندلس عامّة.

ب- **طبقة العامّة**: وهي طبقة العمّال والفلاّحين الذيّن يُمثّلون طبقة الفقراء[4]، وعلى الرّغم من وجود مثل هذه الطّبقات، إلاّ أنّ هناك عادات وقيمًا اجتماعيّة[5] مُحبّبة نشأت في غرناطة أهمّها؛ الصّدق والعدل والتّكافل، واحترام الغريب[6].

كانت غرناطة منذ تأسيسها مركزا للمقاطعات الجبليّة المليئة بالقرى والنّواحي؛ فكان السّكان يأتون ليشهدوا الاحتفالات والأعياد التّي كانت كثيرة ومتنوّعة[7] في عهد بني الأحمر

[1]- تاريخ قضاة الأندلس : ابن الحسن النباهي.تحقيق وتقديم. مريم قاسم الطويل. دار الكتب العلميّة، بيروت،ط1 1995، ص:204.

[2]- **عبد الله بن بلكين**: هو آخر ملوك غرناطة ينتمي إلى عائلة زيري البربريّة الصّنهاجيّة، تولّى حكم غرناطة سنة 469هـ، واتّسمت فترة حكمه بالاضطرابات والصّراعات سواء مع جيرانه من ملوك الطّوائف، أو مع الإسبان بزعامة ألفونسو السّادس، وقد تمّ عزله من طرف المرابطين سنة 483هـ، ونفي إلى أغْمات، وهناك توفي. ترجمته في:
- مذكّرات الأمير عبد الله (آخر ملوك بني زيري بغرناطة (469هـ-483هـ)) المسمّاة بكتاب التبيّين. نشر و تحقيق. ليفي بروفنسال، دار المعارف، مصر، ص: 7.

[3]- مذكّرات الأمير عبد الله، ص:7.

[4]- غرناطة في ظل بني الأحمر: فرحات يوسف شكري. ص:118.

[5]- يُقصَد بالقيم الاجتماعيّة مجموعة القيم الإنسانيّة، والنّفسيّة، والعقليّة المستمدَّة من المجتمع العربي.

[6]- أخبار العصر في انقضاء دولة بني نصر(مؤلف مجهول) : تر/ حسين مؤنس. الزّهراء للإعلام العربي، القاهرة ط1، 1991، ص: 91-92.

[7]-الأعياد في مملكة غرناطة: أحمد مختار العبادي.مجلّة معهد الدّراسات الإسلاميّة.مدريد، 1970،م15،ص:140.

مابين دينيّة واجتماعيّة؛ بل كان النّاس يتسابقون لممارسة الفروسيّة شبه الحربيّة في ساحات الميدان.

كان سكّان غرناطة مثالًا للنّظافة، حيث اشتهرت نساؤهم بالجمال، فحَرِيمُهُم **"حَرِيمٌ جَمِيلٌ مَوْصُوفٌ بِاعْتِدَالِ السّمن، وتنَّعم الجُسُوم واسْتِرْسَالِ الشُّعُورِ ونَقَاءِ الثُّغُورِ، وَطِيبِ الشَّذَا، وَخِفَّةِ الحَرَكَاتِ..."**[1]، ويبدو أنّهن كنّ يَمِلْنَ إلى الإفراط في الزّينة والتّنافس في اقتناء الذّهب، ومختلف أنواع الدِّيباج[2]، ذاهبين في ذلك مذهب الغلوّ.

ويبدو أن الحركة الاقتصاديّة ازدهارًا ملحوظًا نتيجة الاستقرار النِّسبي الذّي عرفته المدينة، وقد أسْهَمَت كلٌّ من الزّراعة والصّناعة والتّجارة في تنشيط السّوق، وتحقيق الرّخاء لأهل غرناطة، كما اهتمّت الأندلس بصناعة السّفن بغية تقوية الجانب البحريّ والعسكريّ وصناعة الورق والفخّار المذهّب العجيب، إضافة إلى الصّناعات الفنيّة الدّقيقة[3].

أمّا فيما يتعلّق بالجانب العمراني؛ فقد تفنّن الأندلسيُّون ،بشكل واضح، في بناء المساجد والقصور، والدّور، والقناطر، وأهمّ إرثٍ عمرانيٍّ شاهدٍ على رقيِّ حضارتهم هو قصر الحمراء[4] بنقوشه المميَّزة الدَّالة على مهارة رائعة، فهو من الرّوائع التّي تشهد على تقدُّم المعمار والصّناعات آنذاك، حيث نجد فيها **"رُسُوم الصّنائع قَائِمَة وَأَحْوَالها مُسْتَحْكَمَة رَاسِخَةً فِي جَمِيعِ مَا تَدْعُو إِلَيْه عَوَائِد أَمْصَارِهَا كَالمَبَانِي، والطَّبْخ، وَأَصْنَاف الغِنَاء واللَّهْو مِن الآلَاتِ والأَوْتَار والرّقص، وتَنْضِيد الفرش في القُصُور، وَحُسْن التَّرْتِيب والأَوْضَاع فِي بِنَاء وَصَوْغِ الآنِيَة مِن المَعَادِن والخَزَف، وَجَمِيع المَوَاعِين وَسَائِر الصَّنَائِع..."**[5] .

---

[1]- اللّمحة البدريّة. ص : 41.

[2]- **الدِّيباج**: كلمة أصلها فارسيّ ويقصد بها نوع من الثّياب المصنوع من الحرير.

[3]- التّاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة. ص: 56.

[4]- **قَصْرُ الحَمْرَاء** : هو كعبة زوّار إسبانيا من الذّين ينشدون رؤية الجانب التّاريخي، والشّعريّ، والرّومانطيقي لتلك البلاد، يحيط بهذا القصر سور مستدير تعلوه شرفات للحراسة، أمّا من الدّاخل ففرشت أرضه بالرّخام، وازدانت حيطانه بآيات من القرآن الكريم، كما يتميّز بأعمدته الرّخاميّة، وزخارفه، ورسومه المذهّبة، ونقوشه وترصيعاته...ينظر:
- من المشرق والمغرب. بحوث في الأدب:شوقي ضيف.الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، ط1، 1419هـ-1998م ص:151.

[5]- مقدّمة ابن خلدون. تحقيق.عليّ عبد الواحد وافي، دار النّهضة، مصر،938/02.

بالإضافة إلى قصر السِّباع[1]، كما أكثر بنو نصر من بناء الحدائق والـرِّياض الجميلة وأشهرها **جَنَّتَا العَرِيفِ**[2] **والسَّبِيكَة**[3] الواقعة شمال شرقي قصر الحمـراء، تحيـط بهـا الأشجار الضّخمة من كـل جانب، ومن حـولها الميـاه، فكانت شبيـهة بالجنّة، وفي وصفها يقـول **ابن زمرك**[4]:[5]

للّه جَـنَّاتُ الـعَرِيـفِ فَـإِنَّهَا فِيهَا المَعَارِفُ وَالعَوَارِفُ[6] تُصْفِقُ

---

[1]- **قَصْر السِّباعِ**: أُتّبع في بنائه نظام معماريٌّ جديد يختلف عن قصور الرَّيحان، وجنّة العريف، وذلك أنّه يتألّف من صحن مركزيٍّ يحيط به أربع بَوَائِك، وفي وسطه فوّارة تتألّف من حوض ونافورة، وحول الحوض المستدير يقبع اثنا عشرة أسدًا من الرُّخام يخرج الماء من أفواهها ليصبّ في الحوض، وحوله كتابات زخرفيّة في مديح الغنيّ بالله، وأكثرها من شعر وزيره ابن زمرك... الترجمة في:

- محطّات أندلسيّة. محمّد حسين قجة. ص:229.

[2]- **جَنَّةُ العَرِيفِ**: هي حدائق تابعة للقصر، خُصِّصَّت لأمراء غرناطة المسلمين بغية الرّاحة والاستجمام، تمتاز بموقع استراتيجيّ هامّ نظرًا لوقوعها في مرتفع يسمح برؤيتها من جميع أنحاء المدينة...تقع على مقربة من شمال شرقي قصبة الحمراء، وقد تمّ بناؤها على طراز بني الأحمر في عهد محمّد الثّالث (1302-1309هـ)،وقد رُوعِي في بنائها إطلال النّوافذ والفتحات على الطّبيعة الجميلة من حوله، ونهري حدرة وشنيل المارين من قربه، تعتبر الآن من أكثر المناطق جذبًا للسيّاح غي غرناطة والعالم ...ترجمتها في:

- محطّات أندلسيّة. دراسات في التّاريخ والأدب والفنّ الأندلسيّ: محمد حسين قجّة. الدّار السعوديّة للنّشر والتّوزيع،ط1، 1405هـ-1985م، ص:226.

[3]- **السّبيكة**: محلّ مُتّسع من حمراء غرناطة بقرية مدافن ملوك بني الأحمر.

[4]- **ابْنُ زُمْرُك**: هو محمّد بن يوسف بن محمد الصّريحي المشهور بأبي عبد الله بن زمرك، يرجع أصله إلى شرق الأندلس وبالضّبط حي البيازين بغرناطة التي ولد ونشأ بها، عاش في كنف الملك محمّد الخامس الغنيّ بالله، وبقي إلى جواره إلى أن نُفي إلى المغرب، ومعه كثير من حاشيته، من بينهم ابن الخطيب، عُرف بحسّ الفكاهة، وحسن التوقيع، وذكائه الشديد، كان أديبًا ماهرًا، اشتغل بالكتابة عند ولد السّلطان أمير المسلمين بالمغرب؛ أبي سالم إبراهيم بن أمير المسلمين أبي الحسن عليّ بن عثمان بن يعقوب، كان سببًا في قتل أستاذه ابن الخطيب بعد أن أوغر قلب السّلطان عليه، لتكون نهايته أكثر إيلاما ممّن سبقه، حيث اغْتِيل في بيته مع ابنيه وخدّامه على مرأى من أهله وبناته، من أشهر شيوخه: أبي عبد الله بن الفخار، أبي القاسم محمد بن أحمد الحسني، أبي عبد الله بن مرزوق وغيرهم...ترجمته في:

- الإحاطة في أخبار غرناطة.300/02.

[5]- الدِّيوان : محمّد بن زمرك. تحقيق. محمّد توفيق.بيروت، دار الغرب الإسلاميّ،ط1، 1997، ص: 263.

[6]-**المَعَارِفُ**: يقصد بها الملامح، فيقال:هي حسنة المعَارِف؛ أي حسنة الوجه وما يظهر منها...، **العَوَارِف**: بمعنى كلّ ما هو طيِّب.

4- الدِّيوان: محمّد بن زمرك.ص:122

حَسَدَتْ بُرُوجَ الأفقِ حَسن بُرُوجِه فَالشُّهُبُ[1] مِنْ حَسَدٍعَلَيْهِ يُحَلِّقُ

ويقول أيضا :

قِفْ بِالسَّبِيكَةِ وَانْظُر مَا بِسَاحَتِهَا عَقِيلَة وَالكَثِيبُ الفَرْد جَالِيهَا[2]

تَقَلَّدَتْ بِوِشَاحِ النَّهْر وَابْتَسَمَتْ أَزْهَارُهَا،وَهِي حلْيُ فِي تَرَاقِيهَا[3]

*__الحياة الفكريّة والثقافيّة__ :

كان لقيام مملكة غرناطة كبير الأثر في ازدهار الحركة العلميّة والفكريّة نتيجة الاستقرار النّسبيِّ، الذِّي عرفته المدينة مقارنةً بالفتن الدَّاخليّة والاضطرابات، التِّي سبقت قيام المملكة، بعد سقوط عددٍ من المدن الأندلسيّة في أيدي الاسبان؛ بالإضافة إلى تشجيع ملوك بني الأحمر للشِّعر والأدب؛ فقد كانوا بتصرُّفهم هذا حماةً للآداب والعلوم، متبِّعين سيرة من سبقهم من ملوك الطَّوائف.

[1] **الشُّهُب**: ج.م. شِهَابٌ وهو النّجم اللاّمع المضيء، وقد ورد ذكره ي القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **فَأَتْبَعَهُ شِهَابق ثَاقِبٌ**﴾

[2]- **عَقِيلة**: هي السيِّدة المخدّرة ؛ فهذا البيت يتضمّن تشبيه هذه الحدائق بالمرأة الحسناء.**الكَثِيب**:جمع أكثبة، وكُثُب وكُثْبَان، وهو الرّمل المستطيل المحدود، ويُطلَق ، أيضًا، على المنخفض من الأرض بين الجبال. **جَالِيهَا**: بمعنى غِطَاؤها.

[3]– **تَقَلَّدَت**: يُقال: قلّده القِلادة بمعنى جعلها في عُنُقه. **وِشَاح**: هو عبارة عن نسيج عريض يرصّع بالجوهر، وتشدّه المرأة بين عاتقها وكشحيها. و قد تضمّن البيت استعارة مكنيّة؛ حيث شبّه حديقة السّبيكة بالمرأة التّي تكتسي الوشاح، فذكر المشبّه (الحديقة)، وحذف المشبّه به (المرأة الحسناء)، وأتى بما يدلّ عليه وهو الوشاح. **تَرَاقِيها**: من الرَّقَاق؛ وهي الأرض المستوية السّهلة المنبسطة اللَّيِّنة التّراب.

ويبدو أنّ التّباين في العناصر البشريّة من عرب وبربر ويهود ساعد في تكوّن الثّقافة ونموّها وتنوّعها، مانحًا لغرناطة صفة عربيّة، فاستطاعت أن تحتلَّ مكانةً شبيهةً بمكانة قرطبة الحضاريّ، ويُذكَر أنّ **ابن الخطيب**[1] نفسه كان يفتخر بنسبه الذي يمتدّ إلى قبيلة السّلمانييّن[2] المتفرعة من المراديّين، وهم عرب اليمن القحطانية، فعائلته نشأت في سوريا، ثمّ هاجرت إلى اسبانيا في القرن الثامن الهجريّ لتستقر بقرطبة، ومنها اتّجهت إلى طليطلة، ثمّ **لَوْشة**[3] لينتهي بهم المقام في غرناطة.[4]

---

[1]- **ابن الخطيب**: هو ذو الوزارتين لسان الدِّين بن الخطيب، من أعظم الشخصيّات التي ظهرت بالأندلس في القرن الثّامن للهجرة، وهو كاتب وشاعر ومؤرّخ ذائع الصِّيت في المشرق والمغرب، عُرِف بثقافته الموسوعيَّة، ومشاركته في الحياة السِّياسيّة، كان فخر اللإسلام بالفردوس المفقود في العصر الغرناطي خلال القرن الثامن الهجري، من أهمِّ مؤلَّفاته (**الإحاطة في أخبار غرناطة**) ، (**نفاظة الجراب في علالة الاغتراب**)، (**اللّمحة البدريّة في الدّولة النّصريّة**) (**طرفة العصر في دولة بني نصر**)، (**أعلام الأ علام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام**)، **معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار**)، وفيها تحدّث عن رحلته الأولى إلى المغرب وسلا، ...ترجمته في:

- نفح الطِّيب: المقرّي ، 07/05.
- الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب. 17/01.
- المقدّمة: عبد الرحمان بن خلدون. تحقيق. محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي، لبنان، 2006، ص:189.
- من المشرق والمغرب (بحوث في الأدب):شوقي ضيف. الدار المصريّة اللبنانيّة، ط1، 1998، ص: 232.
- تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزّيات. دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، ص: 388.
- اللّمحة البدريّة. ص:5.
- الفتن والنّكبات الخاصّة وأثرها في الشّعر الأندلسيّ. فاضل فتحي محمّد والي. دار الأندلس للنّشر والتّوزيع، ط1 1417هـ-1996 م، ص:375.

[2]- **السّلمانييّن** : نسبة إلى سلمان من مرار من عرب اليمن القحطانييّن.

[3]- **لَوْشَة**: من مدن الأندلس، تابعة لإقليم مالقة، كانت مدينة عامرة في عهد العرب، استولى عليها الملك فرناندو سنة 1488، أهمّ ما يميِّز هذه المدينة هو وجود غار عجيب يُقال إنّ به أربعة نفر موتى، لا يُعلم زمن موتهم، ولا من أمرهم شيئا، ويبدو أنّ ملوك وولاّة المدينة كانوا يتعهّدون بتجديد أكفانهم...ترجمتها في:

- الرّوض المعطار، ص: 513.

[4] – الإحاطة في أخبار غرناطة. ابن الخطيب. 19/01.

ازدهرت الحركة الفكريّة ازدهارًا كبيرًا، وظهر علماء كبار في غرناطة **ورُنْـدةَوالمَـرِيَّة**[1]**وبَسـطة**[2]، وكان لوجود المدارس دور بارز في إحياء العلوم مثل المدرسة النّاصريّة، أو المـدرسةاليوسـفيّة[3] نسبـة إلى السّلـطان أبي الحجّـاج يـوسف[4].

[1]- **المرِيَّة**: مدينة مُحدَثة بالأندلس، تعدُّ من أكثر المدن الأندلسيَّة عمرانًا، وأحصنها أسوارًا، دخلها الإفرنج سنة 542هـ، ثم استرجعها المسلمون سنة 552هـ، وإليها ينسب أبو العبّاس أحمد بن عمر بن أنس العذري المعروف بالدلاّئي...ترجمتها في :
- الرَّوض المعطار، ص:537.
- معجم البلدان، 119/5.
- نصوص عن الأندلس من كتاب ترصيع الأخبار:ابن الدّلائي.ص: 86.

[2]- **بَسْطة**: من مدن الأندلس، تقع على مقربة من وادي آش، عامرة بالسّكان، ذات أسوار حصينة، تمتاز بمختلف الأنشطة من تجارة وصناعة وزراعة، حيث تكثر بها أشجار التوت والزيتون وسائر الثِّمار، توجد بها بركة تعرف بالهوتة لا يدرك لها قعر، وبها جبل يعرف بجبل الكحل... من أشهر أدبائها؛ أبو الحسن عليّ بن محمّد بن شفيع البسطي...ترجمتها في:
- الرّوض المعطار. ص:113.
- محنة العرب في الأندلس.أسعد حومد. ص:141.

[3]- أسِّست هذه المدرسة في عهد السُّلطان أبي الحجّاج يوسف الأوّل، واعتنى بها حاجبه أبو النّعيم رضوان، وكانت تُسمَّى ،أيضًا، الجامعة النَّصريَّة.

[4]- **أبو الحجّاج يوسف**: من خلفاء بني نصر، عُرِف بصفاته الحميدة، وجمال خلقه، وهيئته، يعضد ذلك رجاحة عقل، وحسن رأي وتدبير، تولّى الملك بعد أخيه سنة 734هـ، وسِنُّه آنذاك خمسة عشر عامًا، عُرِف بتصدِّيه للعدوِّ واستماتته في الحروب. من منجزاته بناؤه للمدرسة العجيبة، وحصن بقصبة مالقة، وفي عهده بُنِيت أكثر عمائر قصر الحمراء مثل: قصر الأساطير، وبرج قمارش، والبرج المتّصل بقصر متشوكة، والحمّام الملكي، وباب الشّريعة، وبرج الأسيرة، ومصلّى البرطل، توفيّ في عزِّ شبابه شهيدًا بعد أن طُعِن بخنجر من طرف رجل ممرور، وهو يؤدِّي الرّكعة الأخيرة من صلاة عيد الفطر، ليتولىّ ولده الأكبر الملك من بعده وممّا كُتِب على قبره ما نصّه" هذا قبر السّلطان الشّهيد الذِّي كرمت أحسابه، وأعرافه، وحاز الكمال خلقه وأخلاقه وتحدّث بفضله وحلمه شام المعمور وعراقه، صاحب الآثار السّنيّة، والأيّام الهنيّة..." ترجمته في:
- اللّمحة البدريّة. ص: 102.
- مخطّات أندلسيّة. محمّد حسين قجّة. ص:227.

وفيها يقـول[1] الشّـاعر **ابن الجيّاب**[2]:

يَا طَالِبَ العِلْمِ هَذَا بَابُهُ فُتِـحَا	**فَادْخُل تُشَاهِد سَنَاهُ[3] لَاحَ شَمْسُ ضُحَى**
وَاشْكُرْ مُجِيرَكَ فِي حِلٍّ وَمُرْتَحَل	**إِذَا قَـرَّبَ اللهُ مِـنْ مَرْمَاكَ مَـا نَـزَحَا**
وَشَرَّفَتْ حَضْرَةَ الاسْلاَمِ مَدْرَسَةٌ	**بِهَا سَبِيـلُ الهُدَى وَالعِـلْمُ قَـدْ وَضُحَا**
أَعْمَالُ يُـوسُف[4] مَـوْلاَنَـا وَنـيَّته	**قَـدْ طَـرَّزَتْ صُحُـفًا مِيـزَانُـهَا رَجَـحَا**

ازدهرت الحركة الشِّعريّة في عهد بني الأحمر نتيجة لتشجيع الملوك والحكّام لهم، حيث كان السّلطان الأول لبني نصر يعقد "**مَجْلِسًا عَامًّا يَوْمَيْن فِي كُلِّ أُسْبُوعٍ تَرْتَفِعُ إِلَيْه الظّلَامَات وَيُشَافِهُهُ طُلاَّبُ الحَاجَاتِ، وَيُنْشِدُهُ الشُّعَرَاءُ، وَتَدْخُلُ إِلَيْهِ الوُفُودُ، وَيُشَاور أَرْبَابُ النَّصَائِحِ فِي مَجْلِس يَحْضُر بِهِ أَعْيَانُ الحَضْرَة، وقُضَاةُ الجَمَاعَةِ...**"[5]،وهو ما يُظهِر اهتمام بني الأحمر بالحياة العامّة في غرناطة، والحركة الشِّعريّة على وجه الخصوص. من الشّعراء الذِّيـن ذاع صيتهم في القـرن الثّامـن الهجريّ؛ الشّـاعر **ابْـنُ جُـزَيْ الكَـلْبِيّ**[6]، وَأبُـو

---

[1]- نفح الطِّيب. المقّري.457/05

[2]- **ابن الجيَّاب**: هو عليّ بن محمّد بن سليمان بن عليّ بن سليمان بن حسن الأنصاريّ الغرناطي، يُعرَف بأبي الحسن، كان من مشايخ لسان الدِّين بن الخطيب، وعلّامة بليغًا. ترجمته في:
- نفح الطِّيب. المقري.434/05.

[3]- **سَنَاه:** بمعنى رفعته وعلوّ قدره، وقد تعني ضياءه ونوره.

[4]- هو السّلطان أبي الحجّاج يوسف.

[5] - اللّمحة البدريّة. ص:44.

[6]- **ابْنُ جُزَي الكَلْبِيّ**: هو محمّد بن محمّد بن أحمد بن محمّد بن عبد الله بن يحي بن عبد الرحمن بن يوسف بن جُزي الكلبيّ، من أهل غرناطة وأعيانها، يُكنّ أبا عبد الله، من أسرة عريقة، اشتُهِر بالأدب والكتابة، وكانت له مشاركة فعّالة في العلوم المختلفة؛ تعرّض لمحنة كانت نتيجتها نفيه وإبعاده من وطنه غرناطة إلى مدينة فاس أيّام أبي الحجّاج يوسف النّصري.كتب قصائد عدّة عبّر فيها عن الألم الذّي لازمه حين فارق وطنه...ترجمته في:
- الإحاطة. ابن الخطيب.259/02.
- نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزّمان. إسماعيل بن يوسف بن محمّد ابن الأحمر. تحقيق. محمّد رضوان الدّاية، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، بيروت، 1967، ص:296.

البَـقَاء الرّندِي[1] الذِّي يعدّ خاتمة الأدباء في الأندلس، والذِّي سنحاول في الفصول الآتية الوقوف على جماليّات التّشكيل الشّعري في ديوانه؛ من لغة وإيقاع وبلاغة...

يستنتج ،ممّا سبق، بأنّ الحياة العامّة التِّي شهدها المجتمع الأندلسي في عهد بني نصر ومملكة غرناطة، تميّزت بالاستقرار ،نوعًا ما، نتيجة للسِّياسة المنتهجة من قبل الحكّـام والمتمثِّلة في مسايرة بني مرين بالعدوة تارة، ومهادنة الإسبان طورًا آخر، ممّا انعكس إيجابًا على الحياة الاجتماعيّة حيث ساد الرّخاء، والعيش الكريم في هذه المملكة، بالإضافة إلى تطوّر الحركة الشِّعريّة ، وتنوّع الأغراض من وصف للطّبيعة، إلى فخرٍ وإشادة بالسَّلاطين والملوك من بني الأحمر نتيجة لتشجيعهم لهم.

[1]– **أَبُو البَقَاء الرّنْدِي**: هو صالح بن أبي الحسن بن يزيد بن صالح بن موسى بن أبي القاسم بن عليّ بن شريف النّفزي، نسبة إلى نفزة ، وهي قبيلة بربريّة تُنسَب لبني يطوفت بن نفزاو بن لوى الكبير بن زحيك بن مادغيش الأبتلر يعتبر الرّندي شاعر قصر الحمراء، فهو نموذج من النّماذج الإبداعيّة التي حفلت بها غرناطة ، تتلمذ على يد جملة من الشّيوخ بدءًا بوالده الشّيخ أبي الحسن يزيد بن صالح بن موسى بن أبي القاسم بن عليّ بن شريف، لينتقل بعد ذلك إلى أقاليم عدّة منها مَالقة و إشبيليّة، وشريش، ليستقرّ بغرناطة في آخر المطاف التِّي أصبحت دارًا ثانيةً، بعد أن صار شاعر البلاط النّصريّ، من أشهر قصائده نونيّته التي مطلعها:

لِكُلِّ شَيءٍ إِذَا مَاّ تَمَّ نُقْصَانُ فَلَا يُغَرُّ بِطِيبِ العَيْشِ إِنْسَانُ

هِيَ الأُمُورُ كَمَا شَاهَدْتَهَا دُوَل مَنْ سَرَّهُ زَمَنٌ سَاءَتْـهُ أَزْمَانُ

ترجمته في:

-الدّيوان.ص:12-13...- 17

-نفح الطيب. المقري، 486/04.

الفصل الأوّل: التّشكيل الشِّعري (المصطلح والرّؤيا)

- توطئة.

1- مفهوم التّشكيل لغةً واصطلاحًا:

أ- لغةً.

ب- اصطلاحًا.

ج- جذور المصطلح في المدوّنة النّقديّة القديمة.

د- حضور المصطلح في الدِّراسات النَّقديَّة الحديثة.

2- عناصر التَّشكيل الشِّعري:

أ- اللّغة.

ب- الموسيقى.

ج- الصّورة الفنيّة:

* دلالة الصّورة في القرآن الكريم.

* الصُّورة الشِّعريّة في النّقد القديم.

* الصّورة الشِّعريّة في النّقد الحديث.

* مفهوم الصّورة في النّقد الغربي.

* أنماط الصّورة الشِّعريّة:

1- الصُّورة الحسّيّة:

* الصُّورة البصريّة.

* الصّورة السّمعيّة.

* الصّورة الشّميّة.

* الصّورة الذّوقيّة.

* الصّورة اللّمسيّة.

2- الصّورة الذِّهنيّة:

* الصّورة الذِّهنيّة.

* الصّورة الأسطوريّة.

توطئة:

لعلّ تحديد المصطلح وأُطُره من أولى المهمّات التيّ ينبغي للباحث الاضطلاع بها إذا ما أراد الوصول إلى مفهوم واضح ،نوعاما، على الرّغم من اضطراب المصطلحات النّقدية وتذبذبها وعدم استقرارها، ممَّا أدّى في كثير من الأحيان، إلى خَلْقِ أحكامٍ ضبابيّة يحيط بها الغموض من كلّ جانبٍ.

ولاشكَّ في أنَّ تعدُّد المسميَّات لمصطلح واحدٍ يخلقُ تساؤلاتٍ نظرًا لأهميَّة تحديدِه كمنطلقٍ أساسيٍّ في عمليَّة البحث؛ ذلك " أنَّ أكثر ما يحتاج به في العلوم المدوَّنَة والفنون المروّجة إلى الأساتذة هو اشتباه المصطلح، فإنَّ لكلِّ عِلْمٍ اصطلاحًا به إذا لم يعلم به بذلك لا يتيسَّر للشَّارع فيه إلى الاهتداء سبيلاً، ولا إلى فَهْمِهِ دليلاً"[1] فالمصطلح هو مفتاح أيِّ علمٍ، وبدونه يظلّ بابه مُوصَدًا أمام كلّ من يريد ولوجه ليقف على حقائقه، فهو بمثابة المرآة التيّ تكشف جميع بنياته العلميَّة والإيديولوجيَّة، ومن يعتقد أنَّه باستطاعته تلمُّس مختلف الآثار المعرفيَّة فهو بعيد كلَّ البُعد عن الارتقاء إلى مستوى ما يريده الكاتب أو النَّاقد عمومًا في مسألة ما[2]، ولذلك بذل النُّقاد العرب جهدًا واضحًا في تحديد مفهومه الذِّي لا يعود إلى النَّاقد، ولا إلى منطلقاتٍ فلسفيَّةٍ متعلِّقةٍ به؛ بل يعود السَّبب إلى ذلك الاختلاف والتَّباين في الأنساق الثَّقافيَّة دون أدنى مراعاةٍ للتطوُّر الحاصل في المجتمع[3].

ويبدو أنَّ وجود تعريفاتٍ مختلفةٍ للمصطلح من مثل أنَّه "وحدة لغويَّة، أو عبارةٌ لها دلالة لغويَّة أصليَّة"[4]؛ أو هو "نِتَاج جماعيٌّ يحمل كلَّ مقوِّمات مرحلةٍ من مراحلِ التُّراثِ والإبداع السَّائد في تلك المرحلة، وأصول ذلك الإبداع ومعاييره، والموازين التيّ يزن بها الدَّارسون، والمحلِّلون والنُّقاد مختلف الأبعاد التيّ يتشكَّل منها الإبـداع"[5] وهذا يكشف أنَّ المصطلحات النَّقديَّة في تطوُّرٍ مستمرٍّ تبعًا للتَّطوُّرات الحاصلة على المستوى السِّياسيِّ، والثَّقافيِّ والاجتماعيِّ. ومن بين هذه المصطلحات؛ مصطلح **التّشكيل** الذِّي من الصُّعوبة بمكان إيجاد تعريفٍ جامعٍ مانعٍ يحيط بجوانبه نظرًا للضَّبابيَّة والاضطراب، ولذلك كان من الضَّروريّ الوقوف على جذور المصطلح في المدوَّنة

---

[1]- كشَّاف اصطلاحات الفنون: علي محمّد فاروق التّهاوني. تحقيق. لطفي عبد البديع، القاهرة، 01/01.

[2]- النُّزوع إلى تحديد المصطلح في الدَّرس اللِّساني العربي: العيَّاشي عميار. مجلَّة الآداب واللُّغات. مجلَّة دوليَّة محكمة تصدر عن كليَّة الآداب واللُّغات، جامعة الأغواط، الجزائر، ع15، جانفي 2015، ص: 194.

[3]- مجلَّة إتِّحاد الجامعات العربيَّة للآداب والعلوم الإنسانيَّة. مجلَّة علميَّة نصف سنويَّة محكمة تصدر عن جمعيَّة كليّة الآداب في الجامعات الأعضاء في اتّحاد الجامعات العربيّة، مج6، ع2، 1430هـ-2009م، ص: 208-209.

[4] -أزمة المصطلح في النَقد القصصي: عبد الرَّحيم محمّد. مجلّة فصول، مج 7، ع3و4، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب سبتمبر، 1987، ص: 98.

[5]- المصطلح النّقدي بين التّراث والوعي الجمعي: عبد الرّحمن ياغي. مجلّة دراسات، الجامعة الأردنيّة، عمّان ع175، 2003، ص: 31.

النَّقديَّة القديمة، ثمَّ تتبُّع سيرورة تطوُّر المصطلح محاولةً للإلمام بحيثيَّاته المتعدِّدة، وكان من الأفضل منطقيًّا الاستهلال بالنّظر في الدَّلالة اللُّغويَّة ثمَّ الاصطلاحيَّة لمصطلح التَّشكيل.

1-مفهوم التّشكيل لغةً واصطلاحًا:

يُحيل مصطلح التَّشكيل إلى دلالاتٍ عدَّةٍ أبرزها حسن التّآلف والانسجام بين الألفاظ والمعاني، ولا يمكن الوقوف عند هذه الجماليّات إلّا بالعودة إلى المفهوم اللُّغوي ثم الاصطلاحي قصد استجلاء الغموض.

أ – لُغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور:"شَكَلَ: الشَّكْلُ بالفَتْحِ: الشَّبه وَالمِثْلُ، والجَمْعُ أَشْكَالٌ وَشُكُولٌ... وَقَدْ تَشَاكَل الشَّيْئَانِ، وَشَاكَلَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا صَاحِبَهُ...وَشَكَّلَ الشَّيءَ: تَصَوَّرَ، وَشَكَّلَهُ صَوَّرَهُ...وَالشِّكَالُ:العِقَالُ وَالجَمْعُ شُكُلٌ"[1].

أمّا في القاموس المحيط للفيروزبادي فجاء في مادة (شَكَلَ):"الشَّكْلُ: الشَّبه وَالمِثْلُ... وَالشَّاكِلَةُ، الشَّكْلُ والنَّاحِيَةُ وَالنِّيَةُ، وَالطَّرِيقَة، والمذْهَبُ، وَالبَيَاضُ مَا بَيْنَ الأُذُن والصُّدغ...وَتَشَكَّلَ: تَصَوَّرَ وَشَكَّلَهُ، تَشْكِيلًا: صَوَّرَهُ..."[2].

وَنجد ،المعنى نفسه، في المعجم الوسيط :" يُقَالُ :شَكَّلَ الدَّابَةَ بمَعْنَى قَيَّدَهَا بِالشِّكَالِ، وَالكِتَابَ: ضَبَطَهُ بالشَّكْل والشَّيءَ صَوَّرَهُ، وَمِنْهُ الفُنُون التَّشْكِيليَّة، والزّهْر أَلَّفَ بَيْن أَشْكَالٍ مُتَنَوِّعَةٍ مِنْهُ"[3] .

وورد في الصِّحاح:"الشَّكْلُ بِالفَتْحِ: المِثْلُ، والجَمْعُ أَشْكَالٌ وَشُكُولٌ، والشَّاكِلَةُ هِيَ الخَاصِرَة ﴿كُلّ يَعْمَل عَلَى شَاكِلَتِهِ﴾ أَيْ عَلَى جَدِيلَتِهِ، وَطَرِيقَتِهِ، وَجِهَتِه...وَالشِّكَالُ: العِقَالُ..."[4] .

وجاء في معجم مصطلحات الدِّراسات اللِّسانيَّة، أنَّ مصطلح الشَّكل يشير إلى المظهر الخارجيِّ للشَّيء هذا من ناحيةٍ، ومن ناحية أخرى يدلُّ على المجموع المتماسك المتوازن، الذِّي هو نتاج عمليَّة ترتيبٍ وتنظيمٍ داخل نسقٍ معيَّن من العناصر المتآلفة المنسجمة، التيِّ تُشكِّل هيكلاً جديدًا لا يمكن تجزءته[5].

[1]– لسان العرب: ابن منظور. دار صادر، بيروت،356/11-357.

[2]– القاموس المحيط: الفيروزبادي.تحقيق مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة بإشراف محمّد نعيم العرقسوسي ،مؤسّسة الرّسالة، ط8 1426هـ- 2005م،ص:1019.

[3]– المعجم الوسيط: مجمّع اللُّغة العربيَّة. مكتبة الشُّروق الدّوليّة، جمهوريّة مصر العربيّة، ط4، 1425هـ- 2004م، ص:491.

[4]– الصِّحاح: تاج اللّغة وصِحاح العربيّة: إسماعيل بن الجوهري. تحقيق. أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايِّن بيروت لبنان، ط3 1404هـ-1984م،1736/05.

[5]– يُنظر: ابتسام مرهون الصفار. جماليّة التّشكيل اللّوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص: 59.

يُستَنتج ،ممَّا سبق، أنّ جُلَّ المعاجم اللُّغويّة تتّفق على أنَّ معنى التَّشكيل مُتَّصِل بالجانب الحسِّي، فهو لا يخرج عن حيِّز الجانب التَّصوُّري، وتكوين الشَّيء ليأخذ قالبًا معيَّنًا، وهذا يعني أنَّ المصطلح صياغةٌ وتصويرٌ ونظامٌ ضمن إطارٍ معرفيٍّ تقليديٍّ أحيانًا، وحداثيٍّ أحيانًا أخرى، مثل نموذج القصيدة القديم، والأراجيز، والموشَّحات... وغيرها من أشكال الخطاب[1] الشِّعريِّ.

ب – اصطلاحًا:

ونعني بها تلك المفاهيم والدّلالات التيّ حاول النُّقاد قديمًا وحديثًا إعطاءها لمفهوم التَّشكيل قصد مقاربة المصطلح مقاربةً فنيَّةً، وسنتعرّض،هنا، إلى جذور المصطلح في المدوَّنةِ النَّقديَّة القديمة، ثمّ الدّراسات الحديثة قَصْد الإحاطة بجميع جوانبه.

***جذور المصطلح في المدوَّنة النَّقديَّة القديمة:**

الشِّعر تشكيلٌ لغويٌّ جميلٌ، لا يمكن للشّاعر أن يكون شاعرًا إلّا به؛ ذلك أنّ الأحاسيس والمعاني تظلّ جامدةً مالم يَدْعَمْها بناءٌ لغويٌّ خاصٌّ، ولا يمكن لموضوع القصيدة أن يجد سبيله إلى المتلقّي إلّا عبر بناء يتجاوز مرحلة التّوصيل إلى مرحلة الإبداع.

ويبدو أنّ الاتِّفاق على تحديد معنىً أو مفهومٍ عامٍّ للتّشكيل في هذا الجنس من الأدب أو ذاك لم يحدث بعد، فكلٌّ من الدّارسين له تصوّره الخاصّ؛ فمنهم من يرى بأنّه مفهومٌ بنائيّ ينسجم وهيكلة النّص القائمة على جملةٍ من العناصر والمرتكزات، ويمكن مقاربة مفهوم التّشكيل انطلاقًا من تحليل العلاقة بين الصَّنعة والرُّؤيا؛ إذ بتضافرهما وتداخلهما تتّضح معالم المفهوم. والمقصود بالصّنعة ،هنا، هي المهارة والحذق والخبرة أو التّجربة الشِّعريَّة، أي كلّ ما هو ممكن وضروريّ لخدمة العمليّة الإبداعيّة؛ أمّا الرّؤيا فهي التِّي تقوم بنقل فعاليّات الصّنعة إلى مقام فنيٍّ وجماليٍّ خصبٍ ومثمرٍ.

إنَّ التّشكيل الفنِّي تشكيلٌ فريدٌ لكونه يجمع بين الانفعال والتِّقنيّة ،معًا، في موضوعٍ واحدٍ لكن بعد أن يُعدِّل كلُّ واحد منهما من أوضاعه، فيصبح التأثُّر مُتعقِّلا، والتِّقنيّة روحيّة، لتغدو التَّجربة الإنسانيَّة العميقة هي محور عمليَّة التَّشكيل[2].

---

[1] – **الخِطَاب**: يُقصَد به ذلك الكلام المقصود بين طرفين، والذِّي يقتضي التَّواضع والتَّعاقد بينهما، وتكون غايته الإفهام .ترجمته في:

– استراتيجيَّات الخطاب. الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة: عبد الهادي بن ظافر الشّهري. دار الكتب الوطنيّة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004، ص: 35

[2] – الصّورة الفنيّة في شعر زهير بن أبي سلمى الرّؤيا والتّشكيل: عبدّ القادر الرباعي. عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط 1، 2015 ص:196.

يشتغل مفهوم التَّشكيل بمضمونه الجماليّ والتّعبيري ،عادةً، في حقل الفنون الجميلة، وفي فنّ الرَّسم خصوصًا إلى درجةٍ أصبح فيها مفهومه دالاًّ على فنِّ الرَّسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذا أخذت فعاليّة التّداخل بين الفنون بعدًا واسعًا وعميقًا وديناميًّا، فإنّ انتقال مصطلحات من مجالٍ إلى مجالٍ أصبح أمرًا ميسورًا وضروريًّا ولاسيما في ميدان الشِّعر؛ فوجود تشكيل شعريٍّ هو مطلب رئيسيّ لبناء النّص، وأنّ "القصيدة التيّ تفتقد التّشكيل تفتقد الكثير من مبرِّراتِ وجودِهَا"[1]؛ كونها الفضاء الأساس والمركزيّ الذِّي يمنح القصيدة هويَّتها الشِّعريَّة.

ويبدو أنَّ هناك نقاطًا مشتركةً بين الشِّعر وفنِّ الرَّسم، من حيث طريقة التَّشكيل والصِّياغة، ومدى تأثيرهما في نفس المتلقِّي على الرّغم من اختلاف الموّاد الموظَّفة في طرح الموضوع، إلّا أنّ ذلك ،طبعًا، لا يمنع من ظهور الصِّلات الحميميَّة بين الطَّرفين؛ إذ لا تنفصل عروة الشِّعر عن أهمِّ المظاهر التَّكوينيَّة للفنون الأخرى"[2]، وقد ظهر هذا التلاقح، وهذا التزاوج بين الفنَّين جليًّا عند شعراء الأندلس خلال القرنين السَّادس والسَّابع الهجريَّن حيث عمد النُّقاد إلى تقسيم المكان المشتملِ على الشِّعر إلى خواتم ومربَّعات...ليظهر في الأخير بشكل تطريزيٍّ جذَّابٍ...[3].

تنضوي اللّغة على جوانب متعدِّدةٍ كلّ منها يصلح أن يكونَ عنصرًا تشكيليًّا من مثل الصّوت والكلمة والمعنى والوزن... فالشّاعر يمتلك ،بخلاف غيره من الفنّانين، موادًّا ووسائل كثيرة يمكن أن يستخدمها في تشكيل القصيدة، ومن هنا تبدأ صعوبة تحليل التَّشكيل الشِّعريِّ[4]، غير أنّ هناك شبه اتّفاق على أنّ التّشكيل هو تلك البنية اللّفظية التّي هي عماد الأثر الأدبيّ مُضافًا إليها كلّ المحسِّنات البديعيّة، والصّور الفنيّة التّي لا تمثِّل الجانب الشَّكلي ،فقط، بل لها اتِّصال وثيقٌ بالمضمون الذِّي هو وحدة الفِكر والخيال[5]، أو هو القالب الأدبيّ الذِّي يضع فيه الأديب أثَره الأدبيّ كالقصيدة أو المقامة...[6]. ويبدو أنّ فكرة التّشكيل ،في منطلقها الأساس، تنبع من "الإقرار بأنّ القصيدة ليست مجرّد مجموعةٍ من الخواطر أو الصّور أو المعلومات، لكنّها بناءٌ مندمجُ الأجزاءِ منظّم

[1] – علم الإشارة السِّيميولوجيا: بيير جيرو. تر/ منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3، 2007، ص:18.

[2]– ظاهرة الشِّعري في التَّشكيلي (شاكر حسن السّعيد بين أبجديَّة الحرف وشعريَّة اللَّون): أسامة الشحماني. جريدة القدس العربي ع4694،السّبت/ الأحد، حزيران، 2004، ص:11.

[3]– الشِّعر والتّشكيل. جماليّة القراءة والدّلالة: حسن لشقر.(دط)، (د ت)، ص:77.

[4]– في تقنيّات التّشكيبل الشِّعري واللّغة الشِّعريّة: ثائر العذاري. رند للطِّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، 2010، ص:113.

[5]– معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب: مجي وهبة/ كامل المهندس. مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984 ص:220.

[6] – المرجع نفسه، ص ن.

تنظيمًا صارمًا"[1]، تنهض أدوات التّشكيل بجزء كبير وفاعلٍ من عمليّتي البناء والتّنظيم، كما أنّه يكشف بوضوحٍ عبقريّة الشّاعر الهندسيّة، وقدرته على خلْق وسائل جماليّة، فهو يتحرّك من دون وعي ،أحيانًا، في نظامٍ من العلاقات والعلامات والتّحوّلات...[2].

يُعدّ مصطلح التّشكيل بمفهوماته المتعدِّدة والمتنوِّعة والمتشعِّبة ،على هذا الأساس، أحد العناصر الأساسيّة في تكوين الخطاب الأدبيّ بمتنه النّصي، ولابدّ من إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أردنا فَحْص الخطاب في مجاله النّصي ومعاينته نقديًّا، وربّما لا تصلح أيّة فاعليّة نقديّة، ولا يُكتَب لها النّجاح إن تجاوزت في منهجها النَّظر العميق والحيويّ في فضاء التّشكيل، ومظاهره، للكشف عن خاصيّة الفاعليّة الجماليّة التّي يكون الخطاب الأدبيّ بنصِّه المدوَّن قد حقَّقها.

لعلَّ المتتبِّع لسيرورة تطوّر مصطلح التّشكيل في النَّقد القديم يُدرك بأنَّ الأساس الذِّي يمكن من خلاله تحرِّي الحضور النَّوعي له، يكمن في الثّنائيّة التّقليديّة " **الشّكل والمضمون**" أو "**اللّفظ والمعنى**" فهي من أكثر المسائل تعقيدًا، والتيِّ أثارت فِكر النَّاقد القديم لصعوبة الفصل بينهما من ناحيةٍ، والجدل الحاصل حول من يحتلُّ الصَّدارة والأولويَّة منهما من ناحيةٍ أخرى[3]، ولعلّ المحفِّز لهذا النِّزاع القائم هو القرآن الكريم، وفكرة التدبُّر في إعجازه، هل يكمن في اللَّفظ أو المعنى أو معًا؟

يُعدُّ **الجاحظ** (ت.255هـ) من أبرز النُّقاد العرب الذِّين أسهبوا في الحديث عن هذه القضيَّة ضمن كتاب "الحيوان" منتصرًا للَّفظ، وحسْن الصِّياغة على المعنى ،فهي، حسبه منبع الجمال والأناقة في الأسلوب[4]، فمقياس جودة العمل الفنيِّ، وتميُّزه إنَّما يتأتَّى من جزالة اللَّفظ، وجودة السَبك، وحسن التَّركيب، لأنَّ المعاني عنده "مَطْرُوحَة في الطَّرِيقِ يَعْرِفها العَجَميّ والقَرَوِيّ والبَدَوِيّ، وإنّما الشَّأن في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللَّفظ، وسُهُولَةِ المِخْرَجِ وفي صحَّة الطَّبع، وجَوْدَة السَّبك"[5]، فَلِكَي يُدرِكَ الشَّاعر أَعْلى دَرَجَات الجَوْدة في الصِّنَاعة الشِّعريَّة التيِّ شبَّهَهَا،الجاحظ بالنَسج والتّصوير، فإنّ عليه أن يتجنّب التّنافر في الألفاظ مُشترطًا تحقُق مبدأ القِرَانِ[6]؛ فالمعاني ،حسبه، سهلةٌ وفي

---

[1]– حياتي في الشّعر: صلاح عبد الصّبور. دار العودة، بيروت، 1969، ص:333-334.

[2]– المقاربة السّيميائيّة للنص الأدبي–أدوات ونماذج– (ضمن كتاب السّيمياء والنّص الأدبيّ محاضرات الملتقى الوطني الأوّل): عبد الجليل منقور. منشورات جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2000، ص: 64.

[3]– قضيّة اللّفظ والمعنى: عادل هادي حمادي العبيدي. كليّة الآداب، جامعة الأنبار، مجلة الأستاذ، ع201، 1433هـ–2012م، ص: 201.

[4]– المرجع نفسه، ص: 202.

[5]– الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. تحقيق. عبد السّلام هارون، القاهرة، 1954، 131/03-132.

[6]– **القِرَان**: يَقصد به الجاحظ ذلك الائتلاف والانسجام الحاصل بين ألفاظ البيت الواحد، وبين حروف ألفاظه، أو ما يسمّيه بتلاحم الكلام.

متناول أيّ شاعرٍ، إلّا أنّ المهمّة الصّعبة تكمن في انتقاء الألفاظ المناسبة، وحسن تخيُّرها، وانتظامها في نسقٍ معيَّنٍ، وهو ما عبَّر عنه بحسن السَّبك الذِّي يحقِّق للقصيدة مبدأ التَّشكيل السَّليم.

ويبدو أنّ **أبا هلال العسكريّ** قد حذا حذو الجاحظ من خلال انتصاره للألفاظ حيث يقول:"الكَلَامُ – أَيَّدَكَ الله– يَحْسنُ بِسَلَاسَتِهِ، وَسُهُولتِه، وَنَصَاعَتِه، وتخيُّر أَلْفَاظِهِ، وَإِصَابَةِ مَعْنَاه، وَجَوْدَةِ مَطْلَعِه، وَلِينِ مَقَاطِعِهِ واسْتِوَاءِ تَقَاسِيمِهِ، وتَعَادل أَطْرَافه، وَتَشَابه أَعْجَازه بِهَوَادِيهِ، وَمُوَافَقَةِ مَآخِيرِه لمبَادِيه، حتىَ لا يكون في الألفاظ أثرٌ فَتَجد في المنْظُوم مِثل المنثور في سُهُولة مَطْلعه، وَجَوْدة مَقْطعه، وَحُسْن رَصْفه وتَآليفه، وَكَمَال صَوْغه وتَرْكِيبه فَإِذَا كَانَ الكَلَام كَذَلِكَ كَانَ بالقبُولِ حَقِيقًا، وبِالتَّحفُّظِ خَلِيقًا"[1] .

ويظهر جليًّا ،هنا، أنَّ مصطلح التَّشكيل قد عبَّر عنه النَاقد بعباراتٍ مثل: حُسْن الرَصف التَّأليف، الصّياغة جودة التَّركيب، فإذا تحقَّقت هذه الشُّروط في أيِّ عملٍ فنيٍّ نال القبول وسَهُلَ حِفْظُه.

يذهب بعض النُّقاد وفي مقدِّمتهم **ابن قتيبة** (ت. 276هـ) إلى القول بضرورة الجمع بين اللَّفظ والمعنى حتَّى تتَّضح قيمة العمل الفنيِّ، مُقسِّمًا الشِّعر إلى أربعة أضربٍ[2] فالعنصرين،حسبه، يتعرَّضان ،معًا، للجودة والقبح ولا مَزيَّة لأحدهما على الآخر، والنّاقد هنا، بحديثه عن اللَّفظ والمعنى والأساليب التيِّ تحقِّق جماليّة النّص الشِّعريِّ من صُورٍ تشبيهيَّة، وموسيقى، إنّما يُقارب مفهوم التَّشكيل بمستوياته وعناصره.

أمَّا **ابن رشيق القيرواني** (ت.463هـ) عبَّر عن رأيه في هذه القضيّة بقوله:" اللَّفظ جسمٌ، وروحه المعنى وارتباطه كارتباط الرُّوح بالجسد، يضعف بضعفه، ويقوى بقوَّته، فإذا سلم المعنى، واختلَّ بعض اللَّفظ كان نقصًا للشِّعر وهجنة عليه...فإذا اختلَّ المعنى كلّه، وفَسُد بَقِي اللَّفظ مواتًا لا فائدة فيه"[3]؛ فصناعة النَص الشِّعريِّ إذن لا يكون إلاَّ من خلال العناية باللّفظ، لتجعله الوسيط الدَّال على المعنى المراد توصيله إلى ذهن المتلقِّي، ولعلَّ هذا التَّرابط، وهذا التَّداعي الحاصل في ذهن الشَّاعر هو الذِّي يؤدِّي إلى تشكيل القصيدة تشكيلًا فنيًّا متميِّزًا.

---

[1]– كتاب الصِّناعتين: أبو هلال العسكري. تحقيق. علي البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، 1986، ص: 61-62.

[2]– أَضْرُب الشِّعر عند ابن قتيبة هي:

أ– ضَرْبٌ حَسُنَ لَفْظُه وجَادَ مَعْناه.

ب– ضَرْبٌ حَسُنَ لَفْظه ولا فَائِدة في مَعنَاه.

ج– ضَربٌ جَادَت مَعانِيه، وقَصُرَت أَلْفَاظه.

د– ضَرْبٌ تَأَخر لَفْظُه وَمَعْنَاه، يُنظَر:

– الشِّعر والشُّعراء: ابن قتيبة. تحقيق وشرح. أحمد محمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)،(دت)، من01 إلى غاية69 .

[3]– العمدة في صناعة الشِّعر ونقده: أبو عليّ الحسن بن رشيق القيرواني. تحقيق وشرح، محمّد مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت– لبنان .92-91/01

أمَّا تشكيل القصيدة من وجهة نظر **ابن طباطبا**(ت. 322هـ) فيمرّ بمراحل عدّة تبدأ أوَّلًا بفكرة اختمار الفكرة في ذهن الشّاعر، لتنتقل إلى مرحلة البحث عن الألفاظ المناسبة لها مراعيًا في ذلك معيار الاختيار أو الانتقاء، ثمّ تحديد القافية المناسبة، ويقصد بها الجانب الموسيقيّ، وهذا ما عبَّر عنه بقوله: " فَإِذَا أَرَاد الشَاعِر بِنَاء قَصِيدةٍ مَخَض المعنى الذِّي يريد بناء الشِّعر عليه في فِكره نثرًا، وَأَعَدَّ لَهُ مَا يُلْبِسُه إيَّاهُ من الأَلْفَاظِ التيِّ تُطَابِقُه والقَوَافِي التيِّ تُوافِقُه، والوَزْن الذِّي يَسْلس لَه القَول عَليه، فَإِذَا اتَّفق لَه بَيْتٌ يُشَاكِلُ المعْنى الذِّي يَـرُومه أَثْبَـته وَأَعْمَل فِكره في شغل القَوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشِّعر، وترتيبٍ لفنون القول فيه...فإذا كَمُلَت له المعاني وَكَثُرت الأبيات وَفَّق بينها بأبياتٍ تكون نظامًا لها، وسِلْكًا جامعًا لمِا تشتَّت منها"[1].

ولعلَّ لفظة"**النِّظام**"و"**السِّلك**"و"**الجَامِع**" الواردة في قول ابن طباطبا هي إحدى المفاهيم الجوهريَّة لمصطلح التَّشكيل الذِّي هو ،وقبل كلّ شيء، نظام شعريٌّ متآلف الأنساق، تحكمه مستوياتٌ وعناصر مختلفة، كما نجده يُشبِّه عمل الشَّاعر وتشكيله للقصيدة ب" النَّسَاج الحَاذِق الذِّي يُفوِّف وَشْيه بِأحْسَن التَّفويتِ، ويُسدِّيه وينيِّره ولا يُهلهِل شيئًا منه فيُشينه، وكالنَّقَاش الرَّفيق الذِّي يَضَعُ الأصْباغِ في أحسنِ تَقَاسيم نَقْشِه، ويُشْبع كلّ صَبغ منها حتىّ يتَضَاعفَ حُسْنه في العَيَان، وَكَناظِمِ الجَوهَرِ الذِّي يُؤلِّف بَينَ النَّفيس مِنْها، والثَّمِين الرَّائق ولا يُشِين عُقُوده بأن يُفاوِتَ بَين جَوَاهِرها في نَظْمِها وتَنْسِيقِهَا"[2]؛ فالنَّاقد شبَّه عَمل الشَّاعر وإتقانه في تشكيل القصيدة وإخراجها إخراجًا فنيًا جميلًا بالنسَّاج الحاذقِ الذِّي يُفوف وشْيَه بأحسنِ التَّقاسيمِ، فَيُسَديه وينُيِّره، وكالنَّقاش الذِّي يحرص على وضْع أصْباغه، حتىَّ بنبهر بها المشاهد، أو كناظمِ الجوهر الذِّي يضع كل ما هو نفيس منها فيحصل على عقدٍ منتظمٍ يسرُّ النَّاظمَ.

يرى **حازم القرطاجني**(ت. 684هـ) أنّ الشَّاعر لا يستطيع تشكيل قصيدةٍ بالشَّكل الذِّي يرتضيه إلَّا إِذَا توفَّرت له ثلاثُ قوى وهي؛ قوَّة حافظةٌ[3]، وقوَّة مَائِزة، وقوَّة صانعة التيِّ هي أقربُ القِوى إلى مفهوم التَّشكيل يتَّضح ذلك من خلال قوله: "والقِوَى الصَّانعة هي القِوَى التيِّ تتولَّى العَمل في ضمِّ بعضِ أجزاءِ الأَلْفَاظِ والمِعَاني والتَّركيبات النَّظميَّة، والمذَاهب الأسلوبيَّة إلى بعض، والتدرّج من بعضها إلى بعضٍ، وبالجملة التيِّ تتوّلى جميع ما

[1]– عيار الشِّعر: محمّد أحمد بن طباطبا العلوي.شرح وتحقيق: عبّاس عبد الساتر، لبنان، ط2، 1426هـ–2005م، ص: 11.

[2]– المصدر نفسه، ص: 11.

[3]– يقصد **بالقوّة الحافضة**: أنّه لابدّ أن تكون الصُّور المتخيَّلة في ذهن الشَّاعر منتظمةً، فإذا أراد القول في غرض من الأغراض استحضر تلك المعاني والدّلالات، وقام بتشكيلها تشكيلًا فنيًّا جميلاً. **أمَّا القوّة المائزة** فيعني بها محاولة الشَّاعر الملاءمة بين الأسلوب وطريقة النَّظم والعرض فيهتدي إلى ما يصحّ ولا يصحّ.

يَلتئِم به كليَّات هذه الصِّناعة"[1]؛ فعمليّة ضمّ المعاني إلى بعضها، واختيارِ الألفاظِ، والتَّراكيب الحسنة، واختيار مذهبٍ أسلوبيٍّ هو ما يُقارِب مفهوم التَّشكيل في المدوَّنة النَّقديَّة الحديثة.

وردت لفظة تشكيل في "**منهاج البلغاء**" في معرض الحديث عن التَّخيِّيل[2] حيث يقول:" فالتَّخيِّيل الأوَّل يجري مجرى تخطيط الصّور وتشكيلها، والتَّخيِّلات الثَّواني تجري مجرى النُّقوش في الصّور والتّوشية في الأثواب والتّفصيل في فرائد العقودِ وأحجارها"[3]؛ فهو يرى أنّ أولى مراحل التَّخييِّل تبدأ من خلال تشكيل الصُّور في الذِّهنِ بشكلٍ مُنظَّمٍ، مُشبِّهًا هذه العمليَّة بعمليَّة الطَّرز في الملابس التيِّ يتوخَّى فيها جانب الدِّقة، أو كطريقة نَظْمِ الجواه، وهو ما يتوافق مع رأي من سبقوه، وعلى رأسهم ابن طباطبا، وبغياب عنصر النظام في العملية التَّخييِّليّة يكون التشكيل مضطربا مهلهلا، وهذا ما يتجلّى من خلال قوله: " والمعْتَكَر الخَيَالَات كَنَاظِم تَكُون جَوَاهِرُه مُخْتَلِطَة فَإِذَا أَرَادَ حَجرا على ضِفَّة مَا تَعِبَ في تَفْتِيشه، وربَّما لم يَقع على البُغية، فَنَظم في الموضع غير ما يليق به والمعْتَكر الخَيَالات في هذه الحال أَجْدَر بِطُول السدر لِكَون الأَشْيَاء في الحسِّ أَوْضَح من التيِّ في التَّصوُّر أو الذِّهن"[4]، ولذلك على الشَّاعر أن ينظم المعاني في الذِّهن أوَّلا، ثمَّ تأتي مرحلة التَّرتيب وإعادة الصِّياغة، ليخرج النَّص الشِّعريّ في أحسن صورة.

***حضور المصطلح في الدِّراسات النَّقديَّة الحديثة:**

تردَّد توظيف مصطلح التَّشكيل عند بعض النُّقاد المعاصرين وعلى رأسهم **عز الدِّين إسماعيل** في كتابه " **الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة**"؛ حيث يُقرّ بأنّ عمليّة تشكيل القصيدة ليس أمرًا هيِّنًا بل"أضْحَتْ عملًا صميميًّا شاقًّا ينقطِع له الشَّاعر بكلِّ كيانه، صارت القصيدة تشكيلًا جديدًا للوجود الإنسانيِّ ومزيجًا مركَّبًا ومعقَّدًا من آفاقِ هذا الوجود المختلفة أو — لنقل بإيجازٍ- إنّها صارت بِنيَةً دراميّة"[5]، وعلى الرّغم من

1- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجنيّ(ت 684هـ- 1285م). تحقيق وتقديم: محمّد الحبيب الخوجة. دار الغرب الإسلامي، ط3،(د ت)، ص: 43.

2- يرى حازم: أنَّ التَّخييِّل يقع على قسمين؛ القسم الأوَّل: تخيل المقول فيه بالقول، والقسم الثاني تخيُّل أشياء في المقول فيه من ناحية الألفاظ والمعاني والنّظم والأسلوب، وهذا بالنظر إلى المتلقِي. يُنظَر:

- منهاج البلغاء، ص:93.

3- المصدر نفسه، ص ن.

4-المصدر نفسه، ص: 43.

5- الشِّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيَّة: عزّ الدِّين إسماعيل. دار العودة ، بيروت، ط3،1981، ص: 282-283.

أنَّ النَّاقد يفصل بين الشَّكل والمضمون وهذا ما تجلَّى من خلال قوله:" فلسفة الشِّعر الجديد قائمةٌ على حقيقة جوهريَّةٍ هي أنَّنا لا نشدّ المضمون على القالب...، وإنَّما نترك المضمون يحقِّقُ لنفسهِ وبنفسِه الإطارَ المناسبَ"[1].

فالمضمون، من منظور النّاقد، هو الذِّي يستدعي الشّكل وليس العكس، وعلى الرّغم من ذلك يبقى التّرابط بين الشّكل والمضمون عميقًا، ومن الصّعوبة بمكان الفصل بينهما، ولعلّ مردَّ رأيه يعود إلى إيمانه العميق بأنّ الحياة المعاصرة أصبحت ذات ألوانٍ مختلفة يستقلّ بعضها عن بعض، باختلاف الشّاعر القديم التِّي تميَّزت أفكاره بالبساطة، وقلَّة الشُّموليَّة.[2]

أمَّا **صلاح عبد الصّبور** فقد أسهب في الحديث عن مصطلح التّشكيل ضمن كتابه **"حياتي في الشِّعر"** حيث نجده يتحدّث عن هذه القضية قائلاً:" شُغِلتُ في السَّنوات الأخيرة بفكرة التَّشكيل في القصيدة، حتّى لقد بتُّ أومن أنَّ القصيدة التِّي تفتقد التَّشكيل تفتقد الكثير من مبرِّرات وجودها"[3]؛ فهو بذلك يربط بين فكرة التَّشكيل ودواعي خَلْق القصيدة، فعدم وجود نظامٍ بين أجزاء القصيدة يُفقِده هويَّته، ومبرِّرات وجوده، ويبدو أنَّ التَّشكيل يتَّضح في النَّص الشعري الحديث أكثر ممّا يُتلَّمس أثَره في الشِّعر القديم"، ومن الواضح أنَّ التَّشكيل في الشِّعر يُستطَاع تلمُّسه في الشعر الحديث أكثر ممّا يُستطاع تلمُّسه في الشِّعر القديم، سواء عندنا أو عند غيرنا بدرجاتٍ متفاوتةٍ بالطَّبع"[4]، ولعلَّ مردَّ ذلك يعود إلى ما تتميَّز به القصيدة المعاصرة من وحدة موضوعيَّة، مع تنويع موسيقيٍّ، وتوظيف الأسطورة والرّمز ممَّا يُحتِّم على المبدع إحكام بناء قصيدته، ودمج مختلف هذه المستويات في تشكيلٍ فنِّي متميّز.

يحتلّ مصطلح التَّشكيل عند صلاح عبد الصّبور المرتبة الثالثة من مراتب الإبداع الشِّعريِّ ذلك أنّ صناعة القصيدة تبدأ بما يسمَّى بالخاطرة أو الوارد[5]، لتأتي بعد ذلك مرحلة التّلوين والتّمكين[6]، فالتّشكيل ،عنده، عمليّة عقليّة بحتة " وتنبع فكرة التّشكيل من الإقرار أنّ القصيدة ليست مجرّد مجموعة الخواطر أو الصّور أو المعلومات

---

[1]- المرجع السَّابق، ص: 19.

[2]- الأسس النّقديّة في كتاب الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة لعزّ الدِّين إسماعيل: فاروق مغربي. مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها فصليّة محكمة، ع7، 1390هـ-2011م، ص: 113.

[3]- حياتي في الشِّعر: صلاح عبد الصّبور. ص: 31.

[4]-المرجع نفسه، ص: 32.

[5]- مصطلح الوارد والتّلوين والتّمكين مصطلحين صوفيّيْن في الأساس استعارهما النّاقد ليحدِّد بهما مراحل تشكيل القصيدة.

[6]- حياتي في الشِّعر: صلاح عبد الصبور. ص: 31.

ولكنّها بناءٌ متدامج الأجزاء، منظّم تنظيمًا صارمًا"[1]، فاندماج الأجزاء، وحسن التّنظيم من أهمِّ عناصر التَّشكيل الفنِّي.

كما ينفي النَّاقد أن تكون ذروة التَّشكيل الشِّعريِّ شبيهة بالذُّروة في الدّراما؛ بل هي ،حسبه، أَقْرَب ما تكون لما أُطْلق عليه العرب بيت القصيد؛ فالاختلاف لا يكمن في الأبنية؛ بل في المعنى الأساس في النَّص الشِّعريِّ "وتتجاوب كيفيَّة التَّشكيل بنوعٍ من الحتميَّة الفنيَّة مع المحتوى، بمعنى أنّ دلالة النّصّ تفرض على الكاتب المبدع اختيار أَنْسَب طرائق التَّشكيل التيِّ تَكْفُل احتواء هذه الدّلالة وبلورتها، على نحوٍ يجعل كيفيَّة التَّشكيل قيمةً فنيَّةً تلتحم بالقيمة الكليَّة للنّصّ"[2]، فالمعنى هو الذِّي يستدعي الشَّكل أو القالب المناسب له، وتبقى مهمَّة المبدع التنسيق بينهما لتبرز الملامح الجماليَّة الكليَّة للقصيدة.

يستنتج ،ممَّا سبق، أنَّ العمل الفنيّ يُبْنى وفق ثلاث مراحل أساسيَّة وهي : مرحلة التَّجريب[3] ثمَّ التَّشَكُّل[4] لتكون المرحلة الأخيرة هي مرحلة التَّشكيل[5]، ويبدو أنَّ هذه المراحل ضروريَّة ، ويجب على الشَّاعر إتِّباعها ليخرج عمله الإبداعي في أحسن صورةٍ.

[1]- المرجع السّابق ، ص ن.

[2]- تشكيل فضاء النّص في " ترابها زعفران": عثمان اعتدال. مجلَّة فصول، م6، ع أفريل، ماي، جوان، 1986، ص: 162.

[3]- **مرحلة التَّجريب:** تُعدُّ هذه المرحلة من أهمِّ المراحل، نظرا لقدرتها على الوصول إلى مجموعة من الرّؤى والنّتائج، فهو نشاطٌ إبداعيٌّ يرتكز على تخطيطٍ مسبقٍ للعمل الفنيِّ، وتحتاج هذه العمليّة إلى فهمٍ دقيقٍ، وإيمانٍ بجدوى الممارسة، حتىّ يتمكّن المبدع من استغلال جميع الوسائل والآليّات للكشف عن الظّواهر الجماليّة. يُنظر:

- المفهوم التَّجريبي في التّصوير الحديث، وما يتضمّنه من أساليب ابتكاريّة وتربويّة: هجى أحمد زكي. مخطوط أطروحة دكتوراة، جامعة حلوان، كليّة التربية الفنيّة، 1979، ص: 27.

- التّشكيل الشِّعري- الصّنعة والرّؤيا- محمّد صابر عبيد. دار نينوى، دط، سوريا، دمشق، 2011، ص: 11.

[4]**- مرحلة التّشكّل**: وهي مرحلة التدرّج والانتقال من وضعيّة إلى أخرى، أو من شكلٍ إلى آخر، فهي تشير إلى الفعاليّة الإجرائيّة التيِّ يعتمد عليها المبدع لبناء نصِّه الشِّعريِّ، والكَشْف عن العناصر المشكِّلة للجماليّة. يُنظر:

- التَّشكيل السّردي- المصطلح والرّؤيا- : محمّد صابر عبيد. ص: 15.

[5]- **مرحلة التّشكيل**: وهي مرحلة اكتمال ونضج العمل الفنيِّ الذِّي هو نتاج عمليَّة تنظيم العناصر المختلفة ضمن هيكلٍ خاصٍّ جديد ومتميّز. يُنظر:

- معجم مصطلحات الدِّراسات الإنسانيّة والفنون الجميلة والتّشكيليّة: أحمد زكي بدوي. دار الكتاب المصريّ، القاهرة، دط، دت، ص: 148.

*عناصر التّشكيل الشِّعري:

لكلِّ فنٍّ من الفنون حقله الذِّي يشتغل عليه، وهذا تمامًا ما ينطبق على مصطلح التَّشكيل الذِّي يُعدُّ الشِّعر أهمَّ فضاءاته، فنجده ذا فعاليَّة ديناميَّة واسعةٍ، بحيث يصعب تحديد أبعاده وأحكامه، وهذا يتطلَّب من الشَّاعـر العِلْم بأدوات التَّشكيل، وآليات تركيبها بما يخدم النّص.

ويبدو أنَّ عمليَّة الإبداع تشتغل بالدَّرجة الأولى على نفسيَّة المبدع، الذِّي يشعر بصعوبة وثِقل المهمَّة الموكلة إليه وبالتَّالي يكون إزاء معاناةٍ ومكابدةٍ من أجل خلق نصٍّ إبداعيٍّ " خاصَّة وأنَّ دروب التَّعبير الفنيِّ ليست واضحةً المسالك دائمًا، وإنَّما هي دروبٌ مزالقها كثيرةٌ، وهي متشعِّبة يسير عليها المبدع ، وكأنّه في متاهةٍ من المتاهات التيِّ قد يقوده أحد تفرُّعاتها إلى أبوابٍ جديدةٍ، أو جدران يصعب تجاوزها"[1]، وترتبط مثل هذه العمليَّة بعناصر معيَّنة كالطَّبع والممارسة والذّكاء، وتتّم من خلال مراعاة الأركان الثّلاثة الأساسيّة وهي؛ اللّغة والموسيقى والصّورة الشِّعريَّة.

1- اللّغة:

يُبْنى النّص الشِّعريّ من خلال مجموعةٍ من البنيات الصّغرى التِّي تُكَوِّنُ في مجموعها بنية كبرى يتشكَّل عبرها الفضاء النَّصي؛ ذلك أنَّ أسرار العمل الأدبيّ يصدر من النِّظام الدَّاخلي للنَّص حيث لا شيء غير اللُّغة مادَّةً للتَّشكيل، ولذلك يعرِّفه بعض النّقاد على أنَّه " نسيجٌ من الأداء اللّغويّ، ولأنَّه هو الذِّي يتكلَّم ،على حدِّ تعبير بارث، فهذا الكلام نتيجة اللّغة كأداة يحدّ تشكيله ومعماريتّه وكآلية لإنتاج المعنى"[2]؛ فاللّغة ،على هذا الأسـاس لا تكون منتجةً إلاَّ حين تتمكَّن من أداء وظيفتها الجماليَّة على أكمل وجه.

الشّعر ظاهرة لغويّة في وجودها، ولا سبيل إلى الوصول إليها إلّا من جهة اللّغة التِّي تتمثَّل بها عبقريَّة الفنّان وإذا كان الشِّعر تجربة، فالكلام تجلٍّ لها، ولعواطف الشَّاعر وأحاسيسه كونه المدرِك والمعبِّر عن تناقضات الواقع جماليًّا ممَّا يجعل القصيدة أو النَّص الأدبي بنية لغويَّة قِوَامها المعرفة بمواطن الجمال[3]، وإذا كانت اللُّغة في النّثر العادي أو العلمي وسيلةً للتَّعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإنَّ وظيفتها في الشِّعر تتجاوز ذلك إلى أبعاد فنيَّة، فهي وسيلة تؤدِّي معنى، وتخلق فنًّا[4] لتغدو" قمَّة الإبداع الأدبي الذِّي لا يعدو أن يكون

[1]- التّجربة الإبداعيّة. دراسة في سيكلوجيّة الاتِّصال والإبداع: إسماعيل الملحم. اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص: 75.

[2]- اللّسانيّات والرّواية.روجر فاولر.تر/لحسن حمامة، دار الثّقافة للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب،1ط،1977،ص:8.

[3]- في التّشكيل اللّغوي،ص:13.

[4]- شعرنا القديم والنّقد الجديد: وهب روميّة.المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب،الكويت،1996،ص:25-26.

استثمارًا لإمكانيَّات اللُّغة، وتوفيقًا لكلماتها وأنظمتها التيّ خُلقَت من قبل"[1] بما تشتمل عليه من ألفاظٍ وصيغٍ وتراكيبٍ والأداة التيّ يظهر من خلالها الشَّاعر أفْكاره ومعاناته، ولكن هذا لا يعني أنَّه يريد وصف عالمه الخاصّ وصفًا دقيقًا مُستعمِلًا في ذلك لغة تصويريّة؛ بل يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يعمد إلى تجسيد تلك التّصوّرات بلغةٍ مؤثِّرة غير عادية ممَّا يجعل القصيدة تموج بالحيويَّة والحركة[2]، ولذلك نجد الشَّاعر ينتقي ألفاظه وعباراته بكلِّ حذقٍ ومهارةٍ، حتىَّ تكون قادرة على استيعاب عالمه الدَاخلي أوَّلًا، وذات تأثير في المتلقِّي ثانيًا متوسِّلًا في ذلك اللُّغة "فالاستخدام الشِّعري للّغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها، ولسنا نرى الشِّعر ضربًا من الإيقاع الموسيقيّ فحسب، إنَّه خلقٌ لغويٌّ"[3]؛ فاللّغة تحقِّق جماليَّة للقصيدة، وتزيد المعنى وضوحًا أو غموضًا بحسب مقصديَّة الشَّاعر، ممَّا يشحذ ذهن المتلقِّي إلى تتبُّع العناصر المشكِّلة لبنية النَّص ففي كلِّ " قصيدةٍ عربيّةٍ عظيمةٍ قصيدة ثانيةٌ هي اللّغة " [4]، فنجد لكلِّ شاعرٍ لغته الخاصَّة التيّ يتميّز بها عن بقيّة الشّعراء، لاعتماده جملةً من الوسائل البلاغيّة القادرة على جعل النّص بنية دلاليّة واحدة[5]، وهذا التَّعاضد والتّناسج في النّص الشِّعريّ يؤدِّي إلى تشكيل بنية متكاملة محمَّلة بالمعاني والاستعمالات[6].

ومن هنا يمكن أن تُفهَم طبيعة العلاقة بين عناصر التَّشكيل الشِّعري ومكوِّناته على أساس أنَّ اللُّغة تؤسّس في جدليَّة عناصرها نظامًا من البِنيَات المعتمد بعضها على بعض لإنتاج القيم[7]، فالشِّعر من هذا المنظور ماهو إلَّا "كيفيَّةٌ لغويَّةٌ خاصَّة" [8]، أو هو مجموعة من العلاقات التَّركيبيَّة التِّي يزخر بمعانٍ مختلفة ،أحيانًا، ما بين الحزن والفرح، والخشية أو الاطمئنان[9]، إلَّا أنّ اللُّغة لا تقف عند كونهَا نظامًا من الرُّموز يتفاهم النَّاس من خلالها

[1]- في التّشكيل اللّغوي، ص:39.

[2]- اللّغة العليا: أحمد المعتوق. المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1،2006،ص:92.

[3]- لغة الشّعر العربي الحديث مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة: السّعيد الورقي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة،دط، 2003،ص:63.

[4]- في حداثة النّص الشّعري دراسة نقديّة:علي جعفر العلاق، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003،ص:23.

[5]- جماليّة التَّشكيل اللُّغوي في تغريبة خالد أبو خالد:سامية عليوي. الملتقى الدُّولي الرَّابع في الأدب والمنهج التَّأسيس المنهجي للدِّراسات النَّصيَّة جامعة 8 ماي 1945، كليَّة الآداب واللُّغات، 25، 26 أكتوبر 20111، ص:63.

[6]- النَّقد والحداثة: عبد السّلام المسدِّي. المطبعة العربيَّة ، تونس، ط2، 1989،ص:46.

[7]- علم اللّغة العامّ: فرديناند دي سوسير.تر/يوسف عزيز، دار الكتب للطِّباعة والنّشر، الموصل، 1988، ص: 134.

[8]- مدخل إلى علم الجمال الأدبيّ: عبد المنعم تليمة، دار الثّقافة، القاهرة، 1978، ص:113.

[9]- جماليّات التّشكيل اللّوني في القرآن الكريم. ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديثة، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010، ص:59.

بل تتجاوز إلى القول بأنّها الأساس الذّي يميّز شاعرًا عن شاعرٍ آخر وهو المكوّن للتّجربة الشِّعريَّة من خلال مجموعةٍ من الكلمات المستخدمَة استخدامًا كيفيًّا خاصًّا مُضافًا إليها الألفاظ والتَّراكيب والخيال والموسيقى [1] .

ولعلّ طابع الغموض في اللُّغة الشّعريَّة هو الذّي يحقّق جانب الإمتاع؛ لأنَّ الشَّاعر سيعمد إلى توظيفها بشكلٍ مغايرٍ عن اللُّغة العاديَّة المباشرة، لارتباطها بمعنى النّصّ الدَّاخلي أكثر من ارتباطها بشكله الخارجي، وعلى هذا الأساس يُصبِح الخروج عن المألوف في القصيدة مبرّرا للغموض الذّي يسودها ،أحيانا، "باعتباره خاصيَّة ملازمةً للشِّعر"[2].

اللُّغة الشِّعريَّة عنصرٌ أساسٌ من عناصر الإبداع الفنّي والجماليّ، ولها حضورها القويُّ في النّص الشِّعريِّ وتزداد رونقًا وجمالًا إذا ما تجاوزت حدودها المعجميَّة لتشكِّل نسيجًا دلاليًّا مبدعًا تتوافر فيه عناصرٌ ثلاثةٌ وهي الجانب العقليّ والتخيُّل الذّي يُخرِجُ اللُّغة من إطارهَا العادي إلى الجانب التَّصوُّري إضافةً إلى الجانب الصَّوتيِّ والإيقاعيِّ[3]؛ فاللُّغة انطلاقًا من هذا الأساس "وعاءُ الفِكر والإحساس والتَّجربة، وأنَّ الكتابة الجيِّدة توأمُ التَّفكير السّليـم"[4]، فهي الوعاء اللَّفظيّ الذّي يحتوي كلّ موقفٍ يتبنَّاه الشَّاعر لغرضِ إحداثِ الدَّهشة الشِّعريَّة واللُّغوية معًا، وذلك انطلاقًا من استنباط لغةٍ ذات علاقةٍ وطيدةٍ بالتَّجربة الشِّعريَّة المتزامنة مع إرهاصاتٍ تشكّل الموقف النَّقدي عند الأديب.

تعدُّ اللُّغة وسيلةً متطوّرة ترصد أحاسيس المبدع، وتصف خلجات نفسه بما يعتمل فيـها "ومن الرّؤية ذاتها تنبع عبقريّة الشّاعر على هتك أستار اللّغة، وتفتيق أكمامها، ليستخرج ما بها من طاقاتٍ غنيَّةٍ كامنةٍ في خلاياها"[5] وبقدر امتلاكه وتحكُّمه في العناصر اللُّغويَّة يكون التَّشكيل والسّبك المتين، والانزياح من دائرة العادي إلى غير المألوف، وهو غاية الشعر؛ بل أسمى غاياته، ولهذا ركَّزت لسانيَّات النَّص الحديثة على ضرورة وجود علاقات ترابطيّة بين أجزاء العمل الأدبيِّ سواءً أكان شعرًا أم نثرًا، رغم ما يميِّز كلَّ واحدٍ منهما عن الآخر، إذ

---

[1]- الشِّعر والنَّاقد من التَّشكيل إلى الرُّؤيا: وهب روميّة. عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافيَّة شهريَّة يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب الكويت، صدرت السّلسلة في يناير 1978، بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990، ع331، ص:263.

[2]- شعريَّة الغموض بين ممكنات الإنشاء وإكراهات المرجع. قراءة في منجز النَّقد العربي القديم: زروقي عبد القادر.جامعة ابن خلدون. تيارت مجلَّة الآداب واللُّغات، العدد 15، جانفي 2015، مجلَّة دوليَّة محكمة تصدر عن كليَّة الآداب واللُّغات بجامعة الأغواط، الجزائر،ص: 61.

[3]- الأسس الجماليّة في الشِّعر العربي: عزّ الدِّين إسماعيل. دار الفكر العربي، القاهرة، ، ص:295.1992

[4]- عناصر الإبداع الفنِّي في شعر عثمان أبو غريبة: نبيل خالد أبو علي، إتِّحاد الكتَّاب الفلسطينيِّين، القدس، 1999 ص:65.

[5]- لغة الشِّعر العربي: عدنان قاسم، دار الفلاح، الكويت، ط1، 1989، ص:16.

تعتمد لغة الشّعر على الجانب الإيحائيّ كظاهرةٍ بارزةٍ تحدِّد العلاقة بين العبارات من جهة، وبين الأشياء، ومواقف الحياة من جهة أخرى.[1]

لا يخفى أنّ التَّشكيل اللُّغوي في الخطاب الشِّعري يحوي في ثناياه المؤثِّرات النَّفسيَّة التِّي دفعت الشَّاعر إلى اختيار حزمةٍ أساليبٍ لغويَّة دون غيرها؛ إذ أنّ الاختيار اللّغويّ محكومٌ بمؤثِّرٍ نفسيٍّ ينبع من الوعي واللاَّوعي وعلى المتلقِّي أن يمتلك من القدرة على التَّحليل ما يمكِّنه من اكتشاف مواطن التَّشكيل والجمال في النَّص الأدبيِّ والوقوف على المثيرات الأسلوبيَّة التِّي تضفي إلى جوهره.[2]

ولعلَّ من أهمِّ العناصر اللُّغويَّة المشكِّلة لجماليَّة النَّص الشِّعريِّ؛ التّقديم والتَّأخير، التّكرار الاستفهام النِّداء،...ولكن يبدو أنَّ اللَّفظ هو أهمُّها؛ فهو المتحكِّم في موسيقى القصيدة حيث "تبدأ تلك الموسيقى الدَّاخليَّة من اختيار الشَّاعر لألفاظه حسب ما تُمليه حالته النَّفسيَّة عند إنتاجه القصيدة، فتلك الحالة السَّائدة هي التِّي تحرِّك الذّهن لاختيار هذا اللَّفظ أو ذاك"[3]؛ فالمفردة ،إذن، هي اللَّبنة الأولى لبناء القصيدة، وكلّما كان هناك تآلفٌ وترابطٌ فيما بينها كلَّما حقَّق النَّص جماليَّته. فالمزج بين الفائدة والمتعة في النَّص الإبداعيِّ معناه لا إقصاء للشَّكل ولا نفيٌ للمضمون، ولا تجاوز للقيم والأخلاق؛ بل هو تكاملٌ لجميع هذه العناصر على نحو يُظهِر نجاح الشَّاعر في إضفاء خصوصيَّةٍ على لغته المنبثقة من واقعه المعيش، والمعبِّرة عن إمكانيَّاته اللَّفظية من إحالةٍ وحذفٍ...[4]

ويبدو أنَّ شكل اللُّغة يصبح مرتبطًا برؤية الشَّاعر، ومدى تناسق الألفاظ، وحسن صوغ المعاني، فهو لا يقتصر على عيش إطاره الزّماني والمكاني؛ ولكنَّه يتجاوز ذلك إلى عوالم أخرى خياليَّةٍ ،أحيانًا، مهما كانت صعبة الاختراق[5]. وهذا يعني أنَّ مهمَّة الشَّاعر لا تقف عند حدود حلِّ مشكلاتٍ يوميَّة متعلِّقة بحياته، أو حياة غيره من النَّاس؛ بل تتجاوز ذلك إلى إيجاد حلولٍ لقضايا مصيريَّة تشمل العالم ككلّ على نحو يكسب النَّص قيمةً فنيَّة واجتماعيَّةً لانطلاقه من الجزء إلى الكلِّ... فلغة الشَّاعر ينبغي أن تكون نابضةً بالحياةِ ومتجدِّدةً باستمرارٍ، ولكن هذا لا يعني ابتكار مفردات؛ بل تعني إحداث روابط وتآلف فيما بينها، وخلْق معانٍ جديدة يرتضيها المبدع

---

[1]- مقال العناصر اللّغويّة ودورها في صياغة المعنى من خلال" هل تذكر" لفدوى طوقان: سهل ليلى، كليّة الآداب واللّغات، قسم الآداب واللّغة العربيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص:2.

[2]- التّشكيل اللّغوي في شعر السِّجن عند أبي فراس الحمداني: عبّاس علي المصري. مجلة جامعة الأقص(سلسلة العلوم الإنسانيّة)، المجلّد 13 العدد1، يناير، 2009، ص:2.

[3]- الصّنعة الفنيّة في شعر المتنبي: صلاح عبد الحفيظ. دار المعارف، ط1، 1983، ص: 231-232.

[4]- جماليّات الشِّعر الفلسطيني المعاصر: كمال أحمد غنيم/ جواد إسماعيل الهشيم. ص: 59.

[5]- جماليّات المعنى الشِّعري-التّشكيل والرّؤيا-: عبد القادر الرباعي. دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط1، 1430هـ-2009م، ص: 18.

لتشكِّل لغته الخاصَّة به[1]، فتكون غير مقيَّدةٍ "بقيود المعاني المتوارثة، والسِياقات التيّ تعاقبت عليها حتّ قيّدت حركتها، وبهذا تُصبح الكلمة في تجربة الجماليَّة حرّة على يدي المبدع، ويرسلها صوب المتلقيّ، لا لتقيّدها مرَّة أخرى...وإنَّما للتَّفاعل معها بفتح أبواب خياله لها لِتُحدث في نفسه أثرها الجمالي"[2]؛ فالشَّاعر هو المحرِّر للغته بما يمتلك من موهبةٍ، وثقافةٍ مُدعَّمًا باتِّجاهه الفنيّ، وتجاربه الشِّعريَّة.

إنّ النَّص الشِّعري مهما تعدَّدت مفاهيمه ومصطلحاته هو في حقيقته عالمٌ لغويٌّ بعيدٌ عن أحكام المعياريَّة والتَّقليد، وعمليَّة الولوج إلى جوهره معقَّدةٌ، لا تأتي إلاّ بالانطلاق من اللّفظة التِّي تعدّ النَّواة الأولى لهذا البناء[3] فهي بمثابة جسر التَّواصل بين المبدع والمتلقِّي، ولهذا فهو يضعها ،دائمًا، في مقدِّمة اهتماماته[4]، وعليه فإنَّ اللُّغة في النّص الشِّعري تكون على مستويين؛ اتِّجاه يمتلكه المبدع الذِّي يعنى بتشكيلاتٍ أسلوبيَّة خاصّة، واتِّجاه آخر يمتلكه المتلقِّي الذِّي لا يقف عند الدَّلالة السَّطحيَّة للكلمة؛ بل يهتمّ لما هو وراء النَّص، وبذلك تبتعد اللُّغة عن الوضوح والبساطة أو ما يسمَّى باللُّغة المعياريَّة، فاللُّغة في الشِّعر" ليست ألفاظًا معجميَّة ذات دلالاتٍ إحيائيَّة ثابتة ولكنَّها لغة انفعالٍ مرنة، وهذا معناه أنَّ اللَّفظ ذو خصوصيَّة في الانتقال من المعنى المعجميِّ إلى المعنى الشِّعري مستحدثًا لغة ثانيةً إلى جانب اللُّغة العاديَّة؛ إذ تتَّسع وتضيق تبعا لما يبثُّ الشَّاعر فيه من طاقاتٍ وما يشحنه به من ذات نفسه"[5]؛ فالشَّاعر هو الذِّي يعمد إلى إخراج اللُّغة من استعمالها الحقيقيِّ إلى الاستعمال المجازيِّ من خلال توظيفه للصُّور والأخيلة التِّي تزيد المعنى قوَّةً وتأثيرًا في نفس المتلقِّي.

2- الموسيقى:

للموسيقى دورٌ بارزٌ في بناء الشِّعر، لا يمكن إغفاله أو الغضّ منه، فهي تعدُّ عنصرًا جوهريًّا لا قوام له من دونها كما أنَّها من أقوى عناصر الإيحائيَّة فيه، وذلك لأنَّها ليست حِليَة خارجيَّة تضاف إليه "وإنَّما هي وسيلةٌ من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التَّعبير عن كلِّ ما هو عميقٌ وخفيٌّ في النَّفس ممَّا لا يستطيع الكلام أن يعبِّر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل التَّأثير سلطانًا على النَّفس، وأعمقها فيها "[6]؛ فالموسيقى ،إذن، تتجاوز الجانب

---

[1]- المرجع السّابق، ص:18.

[2]- تشريح النّص: عبد الله الغذّامي. دار الطَّليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 19.

[3]-تشكيل اللّغة الشِّعريّة. مرثيَّة أبي البقاء الرّندي أنموذجًا. منذر ذيب كفافي. مجلّة مقاليد، ع7، ديسمبر، 2014، ص:271.

[4]- اللّغة والمعنى والسِّياق: جون لاينز. تر/عبّاس الطّارق، دار شؤون الثّقافة، بغداد، ط1، 1987، ص: 39.

[5]- الموقف والتّشكيل في الشّعر الإحيائي بين المعرّي وحافظ إبراهيم: مسعود وقاد. الأثر، مجلّة جامعيَّة محكمة في الآداب واللّغات تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع9، ماي 2010، ص:302.

[6]- عن بناء القصيدة العربيَّة الحديثة: علي عشري زايد. مكتبة ابن سينا، ط4، 2000، ص: 154.

الخارجي الشَّكلي لتصبح عنصرًا مشكِّلًا للعمليَّة الشِّعريَّة من خلال قدرتها الإيحائيَّة التِّي تزيد المعنى جمالًا، وعلى هذا الأساس فهي لم تعد ذلك القيد الثَّقيل الذِّي يكبِّل الشَّاعر، ويقلِّل طاقته الإبداعيَّة، ويضطرُّه للتَّضحية في سبيل إقامته بأيٍّ من عناصر البناء الشِّعريِّ الأخرى، وليست هي تلك الحلية التِّي تُضاف للقصيدة بحيث يمكن أن تستغني عنها دون أن تفيد شيئًا جوهريًّا من كيانها الأساسيِّ؛ وإنَّما هي أداة إبداع أساسيَّة في يد الشَّاعر ومكوِّنٌ من مكوِّنات البنية الشِّعريَّة شأنها في القصيدة شأن اللُّغة، وشأن الفكرة، وكلَّ عنصرٌ آخر من عناصر العمليَّة الإبداعيَّة، وأدوات تشكيلها، فتمتزج بكلِّ هذه المستويات، وتتألَّف معها لإنتاج هذا الكيان ألا وهو القصيدة.

تكمن أهميّة الجانب الموسيقي في الشِّعر من خلال أثره في تفجير الطَّاقة الدّلاليّة، والجزء الإيحائي للّغة، إضافة إلى قدرتها في الكشف عن مختلف المشاعر والأحاسيس التِّي تعتمل في وجدان المبدع[1]، "وموسيقى الشِّعر لها أثرٌ فاعلٌ في خلق الجوِّ النَّفسي الذِّي يرسم الصّورة الشِّعريَّة، ويعبِّر عمَّا تحمله التَّجربة الشِّعريَّة، وما تفرزه من انفعالاتٍ وخواطر تحدِّد مقاطع البيتين، وتنظِّم ضروب الوقفات والسّكنات"[2]، وهو ما يسمح للشَّاعر الانتقال من وزنٍ إلى آخر في القصيدة الواحدة، ممَّا يخلق تنوُّعًا وتميُّزًا في العمل الفنِّي "كما أنَّ الموسيقى في الشِّعر تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياةً فوق حياتها، وتجعلنا نحسّ بمعانيه كأنَّها تمثل أمام أعيننا تمثيلًا عمليًّا واقعيًّا هذا إلى جانب أنَّها تهب الكلام مظهرًا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولًا مهذَّبًا تصل معانيه إلى القلب بمجرَّد سماعه، وكلّ ذلك ممَّا يثير فينا الرَّغبة في قراءته، وإنشاده، وترديد هذا الإنشاد مرارًا وتكرارًا"[3]؛ فالجانب الموسيقيّ يُسهم بشكلٍ واضحٍ في تشكيل القصيدة من خلال إضفاء حياةٍ وحيويَّة عليها، ممَّا يحفِّز خيال القارئ للبحث عن الجوانب التِّي جعلت من الوزن والإيقاع[4] يتجاوزان الجانب الشَّكلي إلى الجانب الدّلالي العميق.

ويبدو أنَّ الإيقاع هو حالة تتعلَّق بحركة النَّفس الدَّاخليَّة أكثر ممَّا تتعلَّق بمكوِّن من مكوِّنات النَّص الجزئيّة كما أنَّه يختصّ بمساحة النَّص كلّها، ممَّا يُبعِده عن كونه مجرَّد تناسقٍ صوتيٍّ أو انسجام نغميٍّ، فهو الحركة الخفيَّة التِّي تساعد تلك العناصر على إبرازها .

---

[1]– التَّشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشَّابي: كوثر هاتف كريم. مجلَّة كليَّة التَّربية للبنات للعلوم الإنسانيَّة، ع13 السَّنة السَّابعة، 2013 ص: 339.

[2]–المرجع نفسه، ص ن.

[3]– موسيقى الشِّعر : ابراهيم أنيس. ط6، 1988، ص: 16.

[4]–المراد **بالوزن**: النّغم الذِّي تسير عليه القصيدة، أمَّا الإيقاع فيقصد به وحدة هذا النَّغم أي التفعيلة.

توسَّع **شكري عيَّاد** في مفهوم الإيقاع وطبيعته رابطًا إيَّاه بالإحساس والمعنى، فيراه قائمًا على عاملين "أَحَدُهما جسمي أي التحرّك العضويّ الذَّاتي في الجسم كحركة القلب، والثَّاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل وهذا العمل ليس منفصلاً عن سابقه، لأنَّ تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجًا يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم"[1]؛ فالإيقاع هو تنظيمٌ لأصوات اللُّغة ضمن نمطٍ زمنيٍّ محدَّدٍ، ممَّا يحقِّق الانسجام والجماليَّة للنَّص الشِّعري[2] من خلال تحقيقه لخاصيَّة الانزياح في الخطاب، ناقلاً إيَّاه من المستوى النَّثري العادي إلى المستوى الشِّعري الذِّي يعدّ الإيقاع أحد أهمِّ مرتكزاته الفنيَّة[3]. كما أنَّه يعود ،في الأساس، إلى ظاهرتي التّكرار والتوقّع، فتتابُع المقاطع الصَّوتيَّة يهيِّئ الذِّهن لتقبُّل نمطٍ جديدٍ من التّتابع دون غيره، أمَّا التوقُّع فيُقصَد به تزايد إحساس الترقُّب والتوقُّع لدى المتلقِّي لما سيحدث سواءً حصل أم لم يحصل[4]؛ أي أنَّ العنصر منفردًا لا يشكِّل ظاهرةً يتبدَّى الإيقاع من خلالها مادام الأمر يحدث بطريقة لا شعوريَّة، وإنَّما يحتاج إلى نسيجٍ متآلفٍ من العلاقات التِّي تهيِّئ الذِّهن ليتواصل معها ويتقبَّل ،في الوقت نفسه، غيرها من العناصر المتآلفة.

وبهذا يمكن القول إنَّ الجانب الموسيقيِّ ،وعلى وجه الخصوص، الإيقاع هو خاصيَّة جوهريَّةٌ في الشِّعر كونها نابعة من صميم تجربة المبدع الذِّي يعمل جاهدًا على خلق تفاعلٍ عضويٍّ بين النِّظام الصَّوتيِّ من جهة، والنِّظام اللُّغويّ بكلِّ مستوياته وضروبه من تكرار وبديع أصواتِ مدٍّ وحروف همسٍ وجهرٍ، وحس التّآلف بين مختلف العناصر هو الذِّي يحدِّد الإيقاع الدَّاخلي للقصيدة[5].

ولعلَّ من أهمِّ ركائز الجانب الموسيقيِّ هو الإيقاع والوزن.

---

[1]- مدخل إلى علم الأسلوب: محمّد شكري عيّاد.دار العلم للطِّباعة والنَّشر، الرّياض، ط1، 1982، ص: 53.

[2]- العروض وإيقاع الشِّعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علميّة-: سيد البحراوي. الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب القاهرة، 1993، ص:112.

[3]- الإيقاع الدّاخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التّكرار عند البيّاتي نموذجا": هدى الصحناوي. مجلّة جامعة دمشق مج30، ع1و2، 2014 ص: 90.

[4]- فلسفة الجمال: محمّد زكي العشماوي. دار النّهضة العربيّة للطِّباعة والنشر، بيروت،1981، ص:162.

[5]- الإيقاع الدَّاخلي في القصيدة المعاصرة: هدى الصحناوي. ص:95.

***الإيقاع:**

عِمَاد الشِّعر عناصرٌ أساسيَّةٌ لا يمكن الاستغناء عنها بأيِّ حالٍ من الأحوال، فإذا خلا منها خفّ تأثيره في المتلقِّي، وتذبذبت إيقاعاته، واقترب في رتابته من النّثر، ومن أبرز هذه المقوّمات عنصر الإيقاع الذِّي يبرز بصورةٍ جليَّة في الشِّعر، حتى أنَّ الإنسان البدائيّ عبّر عن عواطفه المختلفة والمتباينة بأصواتٍ ذات أنغامٍ وإيقاعاتٍ تحوّلت فيما بعد إلى جُمَلٍ مسجوعةٍ شكَّلت ما يعرف بالرَّجز[1]، وهو ما يثبت اهتمام العربيِّ منذ القـدم بسـلامـة الحـسِّ اللُّغويّ، وخُلوِّه من النّشوز، وصفاء الذَّوق الأدبيِّ. وقصَّة النَّابغة مع البيتين الشِّعريّين خير دليلٍ[2]؛ فالإيقـاع إذن هو " أساس البنية الشِّعريَّة لأنَّه يعتبره هو العنصر الذِّي يُميِّز الشِّعر عمَّا سواه"[3].

---

[1]– سيرورة البنية الإيقاعيّة عند القدامى والمحدثين: دكاني مفتاح. جامعة زيان عاشور، الجلفة، مجلّة الآداب واللّغات، مجلّة دوليّة محكمة تصدر عن كليّة الآداب واللّغات بجامعة الأغواط، الجزائر، العدد 15، جانفي، 2015.

الرّجز: هو بحر من بحور الشِّعر العربي، وأطلق عليه حمار الشِّعر لكثرة الجوازات التيِّ تطرأ على تفعيلته الأساسية (مستفعلن) سواءًا أكان تامًّا أو ناقصًا، ويرى صاحب العمدة أنَّه سُميَّ بذلك لتصريع جميع أبياته، وهو على ثلاثة أنواع غير المشطور والمنهوك، ويعطي أمثلة عن النّوع الأوّل من خلال تقديمه لأرجوزة عبدة بن الطيّب:

بَـاكَرَني بسـحرةٍ عَوَاذِلي وَعذلهنّ خَبلٌ مِن الخَبَلِ

يَلُمْنَني في حَاجَةٍ ذكرتُها في عَصْر أَزْمَانٍ وَدَهْرٍ قَدْ نَسَل

أما النّوع الثّاني من الرّجز فقدّم عنه مثالًا بقول شاعرٍ آخر لم يذكر اسمه:

القَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ سَالمٌ والقَلْبُ مِنيِّ جَاهِدٌ مَجْهُود

ويستشهد على النَّوع الأخير بقول الشَّاعر:

قَدْ هَـاجَ قَـلْبِي مَـنْـزِلُ مِـنْ أمِّ عـمـرو مُـقْـفِـــرُ

يُنظر:

– العمدة في صناعة الشِّعر ونقده: أبو عليّ الحسن بن رشيق القيرواني. تحقيق وشرح. مفيد محمّد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان،ط1، 1983، ص:130-131.

[2] –كان للشّعراء في الجاهليّة سوقٌ شهيرةٌ يُنشِدون فيها أشعارهم، يُسمَّى سوق عكاظ، ويروى أنَّ النابغة الذّبيانيّ فضّل الأعشى على حسّان بن ثابت الذِّي استثار غضبًا، فقال: أنا والله أَشْعَرُ منك، فردَّ عليه النَّابغة: في أيِّ موضعٍ، حينئذ أنشد له هذين البيتين:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

وَلَدْنَا بَنِي العَنْقَاءِ وَابْنَيْ محرّقٍ فَأَكْرِمْ بِنَا خَالاً وَأَكْرِمْ بِنَا ابْنَمَا

فقال له النَّابغة مُعَلِّقًا: إنَّك فعلًا شاعرٌ، ولكن لو أكثرت عدد جِفانك لكان أحسن، وفَخَرت بمن وَلَدْت ولم تفخر بآبَائك وأجدادك، كما أنَّك بَالَغْت في المديح حيث قلت: (**يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى**) لأنّ الضّيوف ،غالبًا، ما تطرق البيوت ليلاً، أمّا قولك: (**يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا**) فهي دليلٌ على قلَّة المعارك التيِّ خُضتَها وقبيلتك، وليس كثرتها، عندئذ أدرك حسَّان بن ثابت مواضع أخطائه، فقام خائبًا منكسرًا، يُنظر:

– الأغاني، 09/ 340.

[3]– تحليل النّص الشِّعري: بنية القصيدة. يوري لوتمان. تر/ محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.

ويبدو أنّ كلمة إيقاع مشتقّة أصلًا من اليونانيّة (rythomos) ومعناها الجريان أو التّدفّق؛ أي التّتابع بين حالتي السُّكون والحركة حيث "يستطيع الفنّان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتّباعه طريقةً من ثلاث التّكرار، أو التّعاقب، أو التّرابط" [1]، الذّي يَخلِق نغمًا مؤثّرًا ذو اتّصال بين حركاته المختلفة، فيثبت المعنى ويوضّحه، ويبعد الإبهام والغموض، لاعتماده على عنصري الانتظام والاطّراد[2].

وممَّا لاشكَّ فيه أنَّ طبيعة الإيقاع تتحدَّد ،انطلاقًا، من خصائص كلّ لغةٍ، وهي مرتبطة ،أساسًا، بالإحساس والمعنى، فهو نشاطٌ نفسيٌّ مُنطلَقه الشُّعور بالدَّرجة الأولى[3]، ذلك أنَّ الصَّوت ليست له قيمةٌ إيقاعيَّة؛ وإنَّما يكتسب قيمته ممَّا هو جارٍ في نفس المتلقِّي لحظة سماعه إيَّاه.

تتلخَّص عناصر الإيقاع في ثلاثة نقاط هامّة وهي: المدى الزّمني أو المقاطع، والنَّبر والتَّنغيم، وما على الدَّارس إلَّا إدراك تلك الصِّراعات التيّ تحدث داخل النِّظام الإيقاعيّ بين المستويات الثَّابتة، والانتهاكات التيّ تحدث على مستوى العناصر السَّابقة[4]، ولذلك أُعتبِر الإيقاع في النَّقد القديم والحديث مُكوِّنًا أساسيًّا من مكوِّنات النّص الشِّعريِّ، فهو يتفاعل مع بقيّة المستويات الفنيَّة في القصيدة لِيُسْهِم في فكِّ شفراتها، وهو ما جعل النَّاقد "**نعيم اليافي**" يعتبره جزءًا مؤثّرًا "في كلِّ مظاهر الفنِّ، وليس أثره مقصورًا على الشِّعر وحده، فهو يقيم دراسته على النَّغم في القرآن الكريم، ويشير بالنَّغم إلى الإيقاع والوزن في النّص القرآنيّ ثم يميِّز بينهما، فيجعل الوزن من خصائص الشِّعر، وهو النَّمط المحددّ الصّرف، أو الهيكل السّكوني الجاهز والمجرّد، أمَّا الإيقاع فهو العنف المنظَّم أو حركة النّص الدّاخليّة الحيويّة المتنامية التيّ تمنح الرّموز المؤلّفة للعبارة الدّفق والثّراء"[5]. وهذا يعني أنّ القيمة الأسلوبيّة للقصيدة لا تظهر جليًّا إلاَّ بعد امتزاجها بالإيقاع الذّي يمنحها جانبًا مُؤثِّرًا يصل إلى المتلقِّي مباشرة فهو من التّقنيّات البنائيّة التيّ تُسهِم في تحقيق التّشكيل الجمالي، وإضفاء أصالةٍ وحيويّةٍ ترفع من مستوى شعريَّة العمل الأدبيِّ[6].

---

[1] – سيميائيّة الإيقاع: عادل بدر. مجلّة الحوار والتمدّن، محور الأدب، ع1575، 2006.

[2] – **الانْتِظَام**: يُقصد به الاعتماد على التّسلسل أو التّتابع بين الحركات والوقفات بشكلٍ منتظمٍ، وأمّا **الاطّراد**؛ فمعناه التّعاقب في نسقٍ محدّد خالٍ من الشُّذوذ والاستثناء.

[3] – موسيقى الشِّعر: محمّد شكري عيّاد. دار المعرفة، القاهرة، 1968، ص: 157.

[4] – الإيقاع في شعر السّياب: سيّد البحراوي. دار نور للتّرجمة والنّشر، 1996، ص: **32.**

[5] – ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن: نعيم اليافي، مجلّة التّراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع15، 16، ص: 133.

[6] – أبعاد الهندسة الأسلوبيّة وأثرها في بناء النّص الشِّعري: عبد اللّطيف حني. الملتقى الدّولي الرّابع في الأدب والمنهج، قالمة ، الجزائر، 26، 27 أكتوبر، 2011، ص:231.

ذهب بعض الباحثين[1] إلى نفي وجود مصطلح الإيقاع في التّراث النّقدي العربيّ القديم، ويرى أنّه وليد الاحتكاك بالثّقافة الغربيّة، إلاّ أنّ المتمعّن في الدّراسات القديمة يلاحظ وجوده في سياق حديثهم، مثل **ابن طباطبا** عند قوله:" وللشِّعر الموزون إيقاعٌ يَطرَب الفَهْم لِصَوَابه، ويَرد عَلَيْه من حُسْن تَركِيبه، واعْتِدَال أَجْزَائِه، فَإذَا اجْتَمَع الفَهْم مع صحّةِ الشِّعرِ، وصحَّة المعْنى، وعُذُوبَة اللَّفْظِ...تَمَّ قَبوله له، وانْتِمَائِه عَلَيه، وَإنْ نَقص جُزْء من أَجْزَائه التِّي يَعْمل لهَا وهِي: اعْتِدَالُ الوَزْن، وصَوَاب المعْنَى، وَحُسْن الأَلْفَاظ، كَانَ إنْكَار الفَهْم إيَّاه عَلى قَدْرِ نُقْصَانِ أَجْزَائِهِ"[2]؛ فَتَحقُّق العلاقة بين الوزن، وصحّة المعنى، وحُسْن اختيار الألفاظ هو ما يُسهِم في تشكُّل الإيقاع الشِّعري الذِّي يتميَّز بالشّموليّة.

إنَّ مبدأ التّناسب بين مصطلح الإيقاع والموسيقى والوزن الشِّعريِّ لا محالة أساسيٌّ في كلِّ أشكال الفنِّ بمختلف ضُروبه، وعلى الرّغم من اختلاف الباحثين في تحديد مفهومه، وأدوات إنتاجه، إلا أنَّهم لم يقفوا عند مفهومٍ جامعٍ مانعٍ، إلاَّ أنّ بينهم شبه اتِّفاق على أهميّته كَمُكَوِّنٍ عضويٍّ من مكوِّنات الشِّعر، تستدعيه الفطرة الإنسانيَّة الرَّامية إلى تحقيق الانسجام والتَّناغم، ولا سيما في الشِّعر[3]، والفنون التَّشكيليَّة، حيث يعبِّر الفنّان من خلالها عمَّا هو كائنٌ في داخله، فيخرجه للنَّاس في قالبٍ لفظيٍّ أو صوتيٍّ أو حركيٍّ[4] .

وقد عرَّفه **ابن سينا(ت.427هـ)** بقوله:" الإيقاع تقديرٌ مَا لِزَمن النّقرات، فإنْ اتَّفق أنْ كَانَت النّقرات مُنغمة كان الإيقاع لحنيًّا، وإذا اتَّفق أنْ كانت النّقرات مُحدثة للحروف المنتظَم مِنْها كلامٌ كانَ الإيقاعُ شعريًّا"[5] فالنّـقـرات ،إذن، هي أساس تشكُّل الإيقاع بِضُروبِهِ المختلفة، فهي إمَّا صوتٌ ناجمٌ عن آلةٍ موسيقيَّة، أو جهازٍ نُطق، فهو في الأولى ينتج وفقَ أزمنةٍ معيَّنة متساوية، وهو ما يُعبِّر عنه باللَّحن، أمَّا الشَّكل الثَّاني فهو متعلِّق بحروفٍ وأصواتٍ منتظمةٍ تُنتِج شعرًا موزونًا، وبحسب الفترة الزمنيّة بين النّقرات يُقسَّم الإيقاع إلى قسمين:

*__إيقاعٌ مُوصل__: يتحقَّق نتيجةَ مجموعة من النّقرات المتتابعة وفق فتراتٍ زمنيّة متساويةٍ.

*__إيقاع مُفصّل__: وهو يحدث نتيجة مجموعة من النّقرات التيِّ تحدث في فتراتٍ متباعدةٍ أو منفصلةٍ.

ويبدو أنَّ هناك ارتباطًا وثيقًا بين " انسجامِ الصُّورة مع الصَّوت الذِّي يُحدِث في النَّفس اهتزازًا وشعورًا بالمتعة، هذا الانسجام تُحدِثه العلاقة المتعدِّية بين الصَّوت والصُّورة، فالجَذْب من قبل النّظر للصّورة يُقَابِله الوَقْع في

[1]- هو النّاقد مصطفى حركات.

[2]- عيار الشِّعر: ابن طباطبا. دار الكتب العلميّة، شرح وتحقيق. عبّاس عبد السّاتر، بيروت، ط1، 1982، ص: 20.

[3]– فنّ الشِّعر: أرسطو طاليس. تر/ عبد الرحمان بدوي. دار الثّقافة، بيروت، ط2، 1973، ص: 13، الهامش1.

[4] – يُنظر: نظريّة إيقاع الشِّعر العربي: محمّد العياشي. المطبعة العصريّة، تونس، 1976، ص: 40.

[5]– مفهوم الشِّعر: جابر عصفور. مطبوعات فرح، قبرص، ط4، 1990، ص: 247.

السَّمع من قبل الكلمة، ونقطة التَّقاطع بينهما هي إحداثُ الأثر في النَّفس، والإحساس بحركة الجمال التيّ يُحدِثها الإيقاع فتحدث المتعة التيّ تمزج بين الصُّورة والسَّمع ويصيران كلاًّ واحدًا" [1]، وهو ما يَعضُد النَّظريَّة القائلة بأنَّ هناك تداخلاً كبيرًا بين الشِّعر وبقيَّة الفنون الأخرى ولا سيما الرَّسم؛ حيث غدا الفنَّان يُضَمِّن لوحاته أبيات شعرٍ قَصْد لفْت انتباه المتلقيِّ، وتحريكِ جميع حواسه من رؤيةٍ وسمعٍ وبصرٍ...

والقَارئ لِسور القرآن الكريم يلمح فيها إيقاعاتٍ مختلفةٍ ومتباينةٍ، تؤثِّر بشكلٍ أو بآخر في معنى كلِّ آيةٍ من الآياتِ، ففي قوله تعالى مثلا: ﴿ قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ، الَّذِينَ هُمْ فِي صَلَاتِهِمْ خَاشِعُونَ، وَالَّذِينَ هُمْ عَنِ اللَّغْوِ مُعْرِضُونَ﴾ [2].

وأيضًا قوله تعالى:﴿اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانشَقَّ الْقَمَرُ،وَإِنْ يَرَوا آيَةً يُعْرِضُوا وَيَقُولُوا سِحْرٌ مُسْتَمِرٌّ، وَكَذَّبُوا وَاتَّبَعُوا أَهْوَاءَهُمْ وَكُلُّ أَمْرٍ مُسْتَقِرٌّ﴾ [3]

فَيُلاحظ ،هنا، أنَّ كلمة "المؤْمِنُونَ" التيّ انتهت بها الآية الأولى جاءت مسبوقةً بواو مدّ، أمَّا لفظة "القَمَر" في آخر الآية الأولى؛ فحرف الرَّاء جاء مسبوقًا بمتحرِّكٍ، ولكلٍّ من الحرفين صفاتٌ مختلفةٌ، ممَّا يؤدِّي إلى اختلاف الإيقاع بينهما، وسيأتي الحديث عن الأوزان والبحور الموظَّفة في ديوان أبي البقاء الرّندي في الفصول القادمة إن شاء الله.

***الوزن:**

يُعدّ الوزن جزءًا من الجانب الإيقاعيّ العامّ للقصيدة الشِّعريَّة، ويُقصَد به تردُّد الوحدات الصَّوتية المتشكِّلة في التَّفعيلة، والتيّ يرمز لها بالمتحرِّك والسَّاكن، مانحةً القصيدة جمالًا بفعل نظامِ هيكلها في كلِّ بيت من أبياتها المتكرِّرة. فهو إيقاعٌ باطنيٌّ سحريّ يستوعب تجربة الشَّاعر أيًّا كان نوعها ،وفي الوقت نفسه، تكون تفعيلة الوزن خاضعةً لسيطرته، فتنتظم بأنغامٍ موسيقيَّة محكمةِ التَّرتيب، ممَّا يثير انفعال المتلقِّي بسبب النِّظام المتناسق للجُمل الموسيقيَّة؛ فالوزن هو " أَعْظَمِ أركان حدِّ الشِّعر، وأولاها به خصوصيَّة، وهو مشتملٌ على القافية، وجالبٌ لها ضرورةً ، إلَّا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيبًا في التَّقفية لا في الوزن"[4].

---

[1] – البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمان تيبرماسين: دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص: 94.

[2]– سورة المؤمنون، الآية : 1، 2، 3.

[3]- سورة القمر، الآية : 1، 2، 3.

[4]– العمدة في صناعة الشِّعر ونقده: أبو عليّ الحسن بن رشيق القيرواني، ص: 99.

وتُعدُّ أوزان الشِّعر السِّتة عشر[1] التِّي ضمَّنها الشِّعر العربيّ في قوالب هيكليَّة شعريَّة هي ملاذُ المبدع لانتقاءِ ما يتناسب وحالته الشّعوريّة والنَّفسيّة المستوعبة لتجربته الآنية، وذوقه الفنيِّ.

3- الصّورة الفنيَّة:

تعدُّ الصّورة الفنيَّة إحدى الوسائل البلاغيَّة المساهمة في تحقيق جماليَّة النَّص الشِّعريِّ، سواء أكانت صورًا مجازيَّة أم تشبيهيَّة أم إستعاريّة، أم رمزيَّة، فهي بمثابة الهويَّة للشَّاعر المبدع الذِّي ما إن استطاع التحكّم فيها وأحسن توظيفها تمكَّن من التأثير في المتلقيِّ[2]. فهي ليست حُلًى زائفةً يمكن الاستغناء عنها؛ بل غدت جوهر القصيدة وأحد مرتكزاتها الأساسيَّة، ولهذا اهتمَّ النُّقاد القدامى[3] والمحدثين بها اهتمامًا كبيرًا، ووسَّعوا مجالاتها واضعين تعريفاتٍ عدَّة تتَّفق في إطارها العامّ، وتتباين في التَّفصيلات. من هذه التَّعريفات أنَّها "خَلْقُ المعَاني والأفْكَار المجرَّدة أو الوَاقع الخارجيّ من خلال النَّفس خلقًا جديدًا لتبرُزَ إلى الوجود مستقلَّة عن حيِّز التَّجريد المطْلَقِ، وتتَّخذ له هيئةً وشكلاً يأتي على نمطٍ خاصٍّ، وتركيبٍ معيَّن بحيث تجري فيهما ،على هذا النَّسق، الحياة والرّوح والقوّة والحرارة، والضّوء، والظِّلال، والبروز، والأثر"[4].

وإذا كانت الصّورة الشِّعريَّة من أهمِّ أدوات التَّشكيل الفنِّي التِّي يتوسَّل بها الشَّاعر للتَّعبير عن آرائه وانفعالاته فإنَّها ،أيضا، مكوِّنٌ بنائيٌّ يجسِّد المعنى ويوضِّحه، ويقدِّمه بالكيفيَّة التِّي تضفي عليه شيئًا من الخصوصيَّة والتفرُّد كما أنَّها ترجمانٌ صادقٌ عمَّا يحدث في أعماق الشَّاعر من اضطراباتٍ وخلجاتٍ، يخرجها المبدع في حلَّة متناغمةٍ مؤثِّرةٍ[5]، ولا يمكن أن تشكّل قصيدةٌ بدون عنصر الصُّورة ذلك أنّ الشِّعر إذا خلا من الجانب التَّخييِّلي المحفِّز لنشاط الذهن، غدا مجرَّد تقريرٍ مُملٍّ أو سردٍ لأخبارٍ جامدةٍ لا حياة فيها[6]. فهي تشكيلٌ لغويٌّ نابعٌ من خيال الفنَّان الذِّي ينزلق من العالم المحسوس، ليشكِّل صورًا نفسيَّةً وعقليَّةً.[7]

---

[1]- من أشهر هذه الأوزان وأكثرها استعمالًا: البحر الطّويل، الكامل، البسيط، الرّجز، الوافر، المتقارب، الخفيف، السّريع، الرّمل ، المنسرح.

[2]- الجماليّة في النّص الشِّعريِّ: مطوَّلة بلقيس أنموذجا: وسام محمّد منشد الهلالي، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التربويّة، العددان 3و4 مج6 2007،ص: 122.

[3]- من بينهم: الجاحظ، وعبد القاهر الجورجاني...

[4]- دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزّيات. تقديم: نهات أحمد فؤاد. دار الكتب، ط2، 1967، ص:62-63.

[5]- قراءة في جماليّات الصُّورة الشِّعريَّة في القصيدة القديمة: فاطمة دحية. مجلّة المخبر، أبحاث في اللُّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر بسكرة، الجزائر، ع6، 2010.

[6]-ابن زهر الحفيد وشّاح الأندلس: فوزي سعد عيسى.منشأة المعارف،1983، ص: 89.

[7]- الصّورة الفنيّة في الشِّعر العربي حتّى أواخر القرن الثاني الهجري: علي البطل. دار الأندلس، 1980، ص: 30.

تعدَّدت الدِّراسات التِّي تناولت الصُّورة الشِّعريَّة وتباينت، إلَّا أنَّها اتَّفقت على الدَّور الدّلالي الذِّي تقدِّمه من خلال توفُّرها على عنصري: الإيحاء والتَّأثير ،غالبًا، ما تكون محمَّلة بشحنةٍ عاطفيَّة نابعة من ذات المبدع ولعلَّ هذا الاختلاف والتَّباين في المنطلقات الفلسفيَّة لدى النّقاد هو ما جعل للصُّورة مفهومان؛ مفهوم قديم انحصر في التَّشبيه والكناية والتَّعابير المجازيَّة، ومفهوم جديد توسَّعت دائرته، فتجاوز المستوى البلاغيّ إلى مستوى الصُّورة الذِّهنيَّة والرّمزيَّة، وصولًا إلى الأسطورة بما تشمله من كثافة تصويريَّة[1]، ومن قال إنّ هناك تعريفًا جامعًا مانعًا لمفهوم الصُّورة فقد" احْتَجَبت عنْه أسرار اللُّغة وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجدِّدة النَّامية، وليس لها كما عند المناطقة، حدودٌ جامعةٌ، ولا قيودٌ مانعةٌ"[2].

ولعلَّ من أهمِّ الأسباب التيِّ أدَّت إلى غموض المصطلح وصعوبة تحديده أنّ الصورة الشعرية مفهوم متعلِّق بجماليَّات اللُّغة في النصّ الشِّعريّ التيّ هي في تطوُّرٍ مستمرٍّ تمامًا مثل بقيَّة الفنون الأخرى[3]، وكذلك ارتباط الصُّورة بمسألة الإبداع الشِّعريّ الذِّي يتميَّز بالذَّاتية النَّابعة من الطَّاقة الدَّاخلية للفنَّان[4]، ولذلك من الصَّعب تقنينه وإخضاعه لنظامٍ ثابتٍ، إلَّا أنَّه من المؤكَّد أنَّ الشِّعر"قائمٌ على الصُّورة منذ أن وُجِد وحتىَّ اليوم، ولكن استخدام الصُّورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنّ الشعر الحديث يختلف عن الشِّعر القديم في طريقة استخدامه للصُّـور"[5] .

فهي ،إذن، بؤرة كلّ عملٍ فنيٍّ مهما كانت طبيعته، وهذا لقدرتها على إيصال الأفكار المحمَّلة بشحنات عاطفيَّة وانفعاليَّة مختلفة إلى المتلقِّي أكثر من أيِّ وسيلة أخرى، وهذا من خلال ارتكازها على خيال المبدع والإيحاءات التيِّ يعتمد عليها.

يرى عزّ الدِّين إسماعيل أنّ " الصّورة تركيبة عقليّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الفِكْر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[6]؛ فالصّورة ،عنده، مرتبطةٌ بالقدرات العقليَّة والذّهنيَّة للشَّاعر، ومدى قدرته في إخراجها من المستوى الواقعيّ البسيط إلى المستوى الخياليّ المعقّد، فهي"تجسيمٌ للأفكار والخواطر النَّفسيَّة والمشاهد الطبيعيَّة حسيَّة كانت أم خياليَّة على أساس التآزر الجزئيِّ، والتَّكامل في بنائها، والتَّناسق في تشكُّلها، والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها"[7].

[1]– علاقة اللَّون بالصُّورة الشِّعريَّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ (450هـ–533هـ): زاهر بن بدر الغسيني . ص:108.

[2]– الصورة الأدبية تأريخ ونقد:علي علي صبح.دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، (دت)، ص:5.

[3]– الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث: بشرى موسى صالح.المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:19.

[4]– المرجع نفسه، ص ن.

[5]– فنّ الشِّعر: إحسان عبّاس. دار الثقافة، بيروت،ط3، (دت)، ص:230.

[6]– التّفسير النّفسي للأدب: عزّ الدِّين إسماعيل.دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص:66.

[7]– الاتِّجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر: عبد القادر القطّ، دار النّهضة، بيروت، 1987، ص: 435.

الصُّورة الفنيَّة في الشِّعر هي مجموعة الوسائل التَّعبيريَّة التِّي تنجم عنها قيم فنيَّة تُوقِظ الوجدان، وتؤثِّر في المتلقِّي تأثيرًا جميلًا، ويبدو أنَّ تنوُّعها في القصيدة الواحدة ما بين حسيَّة وسمعيَّة أو بصريَّة هو ما يجعل منها عنصرًا مميِّزًا "بواسطة تَعَاوُن الفعل الصُّوري القويّ، والفعل المسموع والمرئيِّ والحركيِّ، حين تكون الشِّعريَّة الإيحائيّة في الإنجاز الشِّعريِّ وفي وحدته الفنيَّة، ويدوم هذا التَّأثير الذِّي يختزله المتلقِّي سلبًا أو إيجابًا بدوران وحركيَّة الفعل الصُّوري"[1]؛ فَوُجُود مثل هذا التَّناسق والانسجام بين الصُّور المتباينة هو ما يجعل قوّة الإيحاء تزيد، لتشكِّل نصًّا شعريًّا مفتوحًا على قراءاتٍ عدَّة من خلال تذكُّر واسترجاع المدركات السَّابقة، والخبرات المكتسبة، وتنظيمها في الذِّهن من خلال عمليَّة الانتقاء والمقارنة بين الأشياء، ومن ثمَّ ترتيبها في الأخير[2].

ولعلَّ هذه القدرة على التذكُّر والتَّنظيم والتَّرتيب من أهمِّ ما يتميَّز به الشَّاعر، إضافةً إلى أربعة نقاطٍ يمكن حصرها في قوّة الإحساس مع رؤيا ثاقبة للمعنى الشِّعريِّ، ومختلف تشكُّلاته، ولغة متميِّزةٍ، إضافةً إلى عنصر الشُّموليَّة[3] الذِّي يجعل الصُّورة الفنيَّة لدى الشَّاعر تُظهِر قدراته العقليَّة من خلال تشكيل "ما ليس كائنًا كأنَّه كائنٌ موجودٌ بوقائع جزئيَّة تخالف العقلانيَّة بدلالتها الموضوعيَّة، وتستحثّ الكوامن بالمؤثِّرات فتتفاعل الذَّوات التِّي تدرك ثراء الوجود في اللَّحظة الإنشائيَّة التِّي تتقنَّع فيها الصُّورة بالغموض الذِّي يمتنع فيه المعنى، ويحتجب المقصد الذِّي يعسر معه الفهم، والتّواصل الآني"[4]، وفي هذه الحالة ما على المتلقِّي سوى اعتماد جملةٍ من الوسائل الفنيَّة وأدوات التَّحليل القادرة على استجلاء الغموض الذِّي تتميَّز به هذه الصُّورة الشِّعريَّة التِّي تصبح " سَجِيَّةً ومكابدةً ومهارةً وصناعةً، تحقِّق المغايرة وتخرج عن الحقيقة ولا تشوِّهها"[5].

ولعلَّ الخروج عن الواقع والمغايرة هو ما يُعرَف في النَّقد الحديث بالانزياح الشِّعريِّ[6]، الذِّي إن أحسن الشَّاعر توظيفه في قصيدته تمكَّن من تشكيلها تشكيلًا جميلاً يغاير الواقع ولا يناقضه.

---

[1]- الصّورة في التّشكيل الشِّعريّ: سمير علي سمير الدّليمي. ط1، 1990، ص:85.

[2]- المرجع نفسه، ص: 67.

[3]- جماليّات المعنى الشِّعريّ. التَّشكيل والرُّؤيا: عبد القادر الرباعي، ص: 17.

[4]- الصّورة الشِّعريّة (المتن الجاهليّ تشكيلٌ جماليٌّ: شريف بشير أحمد. مجلّة جذور، ع23، 1427هـ-2006م، ص: 28.

[5]- المرجع نفسه، ص ن.

[6]- **الانزياح**: اختلفت الآراء وتعدّدت في تحديد مفهومه، إلّا أنَّ هناك شبه اتّفاق على أنّه ظاهرة أسلوبيَّة يعمد إليها الشَّاعر بغية أداء غرض معيّن، وهو إخراج القصيدة وألفاظها من الشّكل المألوف والمتعارف إلى التَّعبير عن ألفاظ قد تُضْفي جماليّة أكثر على النّص الشعري.. يُنظر:

- الانزياح الكتابي في الشّعر العربي المعاصر(دراسة ونقد): علي أكبر محسني. رضا كياني. مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكمة ع12، 1391هـ-2013م، ص: 89-90.

ويبدو أنَّ الدَّرس لا يعترف بالصُّورة الفنيَّة إلَّا ضمن سياقٍ بلاغيٍّ وتركيبيٍّ تتفاعل عناصره فيما بينها وتتناسق في وحدةٍ جدليَّة قائمةٍ ،أساسًا، على عنصري الحَدْس والشُّعور النَّاجمين عن تجربة الشَّاعر الذِّي يسعى إلى تجميع بُنى ودلالاتٍ تبتعد عن الرُّكود لتحقِّق النَّشاط والحيويَّة، مستعينًا في ذلك باللُّغة وتشكيلاتها المختلفة[1] من خلال التّركيز على خاصيَّة الانتقال من المدركات العقليَّة إلى المدركات الحسِّية، من أجل تحقيق غاية أساسيَّة هي الإيضاح وإثبات المعنى مع تأكيده؛ فالصُّورة هي القادرة على إظهار عبقريَّة الشَّاعر، ومقدرته في إعطاء تصوُّر عامٍّ وشاملٍ لتجربته، وتقديمها إلى المتلقِّي بمستوى فنيٍّ رفيع.[2]

يعدّ الخيال وسيلةَ الصُّورة الفنيَّة؛ إذ لا يمكن تصوُّرها بدونه، فهو سرّ الجمال، ومصدر الخِصب، كما أنّ العلاقة بين الصّورة والعاطفة قويّة؛ ذلك أنّ مشاعر المبدع في قصيدته إنَّما تَظهر في صوره بأشكالها المختلفة، فإذا لم يكن عنده معنى جديد يبتدعه أو ألفاظ منتقاةٍ يوظِّفها بعنايةٍ بعيدًا عن الحَشْو، وحسن التنظيم " كان اسم الشَّاعر مجازًا لا حقيقة، ولم يكن له إلاَّ فضل الوزن"[3]؛ فالصّورة ،إذن، هي أساس كلّ عملٍ فنِّي، وقوامها الأساس هو الخيال النَّاتج عن عمليَّة ذهنيَّة للعناصر اللُّغويَّة التِّي يعاد ترتيبها وتنظيمها وصبُّها في قالب خاصٍّ حتَّى تنتج خلقًا فنيًّا جديدًا يمتاز بالانسجام، ويتوفَّر على عنصر الإيحاء. وبذلك تغدو الصُّورة " طريقةً خاصَّةً من طرق التَّعبير، أو وجهةً من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميَّتها فيما تُحدِثه في معنىً من المعاني، من خصوصيّة وتأثير، ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصيَّة أو ذاك التأثير فإنَّ الصُّورة لن تغيِّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنَّها لا تُغيِّر إلَّا من طريقة عرض وكيفيَّة تقديمه وتأثيره في المتلقِّي"[4]؛ أي أنَّ الشَّاعر يقوم بعمليَّة التَّأليف بين كلماته، وصَوْغِها بطريقةٍ جديَّة بحيث يقوم بتحويلها إلى صُورٍ بصريَّة تتحرَّك في ذهن المتلقِّي الذِّي يستعين في ذلك بقدرته التَّخييِّليَّة "وحقًّا إنَّ نشاط اللُّغة التَّصويريِّ جزءٌ أساسيٌّ من فاعليَّة الشِّعر، ولكن هذه الفاعليَّة لا تخضع لدلالات الصُّورة وحدها، ولا تؤول دائمًا إليها، فقد ترى في الشِّعر إدراكًا استعاريًّا أو مجازيًّا، ثمَّ تجد المعنى مرتبطًا بتوتُّر صوتيٍّ أو لونٍ موسيقيٍّ أو إيقاعٍ أو صيغةٍ أو مدلول لغويّ أو تركيب نحويّ، وهكذا يخيَّل إلينا أنَّ المعنى في الشِّعر يخضع لتقاطعاتٍ مستمرَّة وأنَّ ما نسمِّيه النَّشاط الخيالي الشِّعري بنية معقدّة"[5].

---

[1]–الصّورة الشعرية (المتن الجاهلي تشكيلٌ جماليٌّ)، ص: 227–228.

[2]– الصّورة الفنيّة في شعر الطّائيِّين: وحيد صبحي كبابة. اتِّحاد الكتَّاب العرب، سورية، 1999، ص: 5.

[3]– العمدة في صناعة الشِّعر ونقده: ابن رشيق القيرواني.86/01–87.

[4]- الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور. دار التّنوير للطِّباعة والنَّشر، بيروت، ط3، 1983، ص:323.

[5]- نظريَّة اللُّغة والجمال في النَّقد العربي: تامر سلّوم. دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، 1983، ص: 170–171.

وإذا كان مصطلح الخيال قد برز في النَّقد الحديث بشكلٍ واضحٍ، إلَّا أنَّه كان حاضرًا في التُّراث القديم فقد شغل بال الدَّارسين القدامى مثل: ابن طفيل، وابن سينا والكندي...، ولكن بشكل سطحيٍّ خلافًا للنُّقاد المعاصرين الذِّين اعتمدوا في تحليلهم للنَّص الشِّعريِّ على علوم مختلفة كعلم النَّفس، وعلم الاجتماع، للوقوف على انفعالات المبدع، ورغباته المكبوتة ،أحيانًا، في اللاَّشعور والتيِّ تُترَجم في أعمال فنيَّةٍ وأدبيَّةٍ كالمسرح، والقصَّة والرِّواية وغيرها.[1]

فالتَّشكيل الجماليّ للقصيدة الشِّعريَّة لا تخضع للصُّورة الفنيَّة أو للجانب التَّخيِّيلي منها، وإنَّما قد يعود إلى جانب الإيقاع أو تراكيبه البلاغيَّة، وحسن توظيفها، ويبدو أنّ هذه العناصر تُسهِم كلّ واحد منها بدرجة لا تقلّ عن الأخرى في تحقيق تماسك النّص الشِّعريِّ، وإبراز جماليَّاته ذلك أنَّ الوصول إلى فهم العناصر المشكِّلة له يتطلَّب وعيًا عميقًا لمفهوم الخيال وسيكلوجيَّته، وقدرته على خلق ذلك التَّآلف والتَّشابك بين الصُّور[2] بعيدًا عن قاعدة الصِّدق والكذب التِّي لا طائلة منها، لأنَّ المهمَّ هو مدى قدرتها على التَّأثير.

***دلالة الصُّورة في القرآن الكريم:**

كان التَّصوير الفنيّ في القرآن الكريم، ولا يَزَال، الأداة المفضَّلة، فهو المعبِّر عن الحالة النَّفسيَّة للإنسان، وبه تنتقل المعاني من الجانب الذِّهنيِّ المعنويِّ المجرَّد إلى الجانب الحسِّي الملموس، كما يجعلها نابضةً بالحركة والحيويَّة في قالبٍ مُنَّسقٍ ومتآلفٍ، مع إيقاعٍ موسيقيٍّ ناشئٍ من انتقاء الألفاظ وانتظامها في سياقٍ معيَّنٍ[3]، وإذا أردنا تتبُّع ورود مصطلح الصُّورة في سور القرآن الكريم وجدنا أنَّ عددها بلغ السِّت، تارةً بصيغة الماضي (صَوَّرَكُم) تمامًا كما في قوله تعالى:﴿ **اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ"**﴾[4]، فالصُّورة ،هنا، وَردت بمعنى الهيئة والشَّكل والصِّفة، فالله سبحانه وتعالى خلق الإنسان وشكَّله ليظْهَر في أحسن صورةٍ، وليكون متميِّزًا عن الحيوان.ومثل قوله تعالى:﴿**وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ**﴾[5]، وردت ،هنا، بمعنى التَّشكيل الذِّي يأتي تاليًا لمرحلة الخَلْق، فهو مرحلة ثانيةٌ له.

[1]- جماليات الأسلوب(الصُّورة الفنيَّة في الأدب العربي): فائز الدَّاية. دار الفكر، بيروت، لبنان، 1996، ص: 40-41.

[2]- المرج السَّابق، ص: 189.

[3]- التَّصوير الفنيّ في القرآن: سيِّد قطب. دار المعارف، القاهرة، ط10، دت، ص: 34.

[4]- سورة غافر، الآية: 64.

[5]- سورة الأعراف، الآية: 11.

أمّا اسم الفاعل من الفعل (صَوَّر) فهو (المصوِّر) وهو اسم من أسماء الله الحسنى، وقـد ورد في قـوله تـعالى: ﴿ هُوَ اللَّهُ الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاءُ الحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَهُوَ العَـزِيزُ الحَكِيمُ﴾ [1]؛ أي أنَّ الله سبحانه وتعالى فاعلٌ لما يريد، وهو الذِّي يختار صورة الإنسان وصِفَته.

كما نجد الفعل (صَوَّر) بصيغة المضارع، كما في قوله تعالى: ﴿هُوَ الذِّي يُصَوِّرُكُم فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ ﴾[2]؛ فلفظة (يُصَوِّرُكُم) بمعنى يَخلِقُكم، تليها مرحلة التَّشكيل، فالله هو الذِّي يعلم ما في الأرحام من ذكرٍ وأنثى، وبِيَدِه سبحانه الحُسْن والقُبْح، والسَّعادة والشَّقاء.[3]

و نجدها بصيغة المفرد ،أحيانًا، تماما كما في قوله تعالى: ﴿فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾ [4]؛ أي أنَّ الله هو الذِّي يختار لك الهيئة والصِّفة والشَّكل الذِّي يريده لك.

يتبيَّن ممَّا سبق أنَّ مفردة (الصُّورة) وردت في القرآن الكريم بصيغ مختلفة (الماضي، المضارع، الجمع، المفرد اسم الفاعل)، ورغم هذا التَّباين إلاَّ أنّها تتَّفق في معناها العامّ، والمتمثِّل في الخَلْق والتَّشكيل والتَّركيب.

***الصّورة الشِّعريَّة في النَّقد القديم:**

لعلّ أولى النّصوص التّي لَامَسَت مفهوم الصّورة؛ ما ورد في قول "**الجاحظ**"(**ت. 255هـ**) وهذا في معرض حديثه عن الشِّعر حين قال عنه بأنَّه:"ضَرْبٌ من النَّسْجِ وجِنْسٌ من التَّصويرِ"، فالصُّورة ،عنده، هي الوعاء الذِّي يصب فيه الشَّاعر معانيه وأفكاره لتنتج صورًا فنيَّة مؤثِّرةً سواءً أكانت حقيقيَّةً أم مجازيَّة يشكِّلها المبدع في سياقٍ خاصٍّ، ونظامٍ معيَّنٍ.

ويبدو أنَّه يقصد بلفظة "التَّصْوِير" تلك العمليَّة الذّهنيَّة التِّي تُسْهِم في صناعة الشِّعر، وتعمل على تقديم المعنى بشكلٍ محسوسٍ، فحينما يكون الشِّعر جنسًا من التَّصوير يعني هذا "قُدْرَته على إثَارة صورٍ بصريَّةٍ في ذهن المتلقِّي، وهي فكرة تعدُّ المدخل الأوَّل أو المقدِّمة الأولى للعلاقة بين التَّصوير والتَّقديم الحسِّي للمعنى"[5]، ولذلك غدا التَّركيز على الصِّفات الحسيَّة في التَّصوير الأدبيِّ، وآثاره المختلفة محور اهتمام الشَّاعر والنَّاقد على حدٍّ سواء فمصطلح التَّصوير عنده يكتسب ثلاث دلالاتٍ هامَّةٍ وهي:

---

[1] -سورة الحشر، الآية: 24.

[2] –سورة آل عمران، الآية: 6.

[3] – تفسير القرآن العظيم: ابن كثير. دار الفكر، بيروت، 1401هـ، 46/01.

[4]– سورة الانفطار، الآية: 8.

[5]– بناء الصُّورة الفنيَّة في البيان العربي: كامل حسن البصير. مطبعة المجمّع العلمي العراقي، بغداد، 1987، ص:549.

أ- استمالة المتلقّي حتَّى يسلكَ سلوكًا معيّنًا دون سواه.

ب- فكرة التَّجسيم أو التَّقديم الحسِّي للمعنى.

ج - التَّأثير والاستمالة، وهي الوظيفة التِّي يشترك فيها الشِّعر مع فنِّ الرَّسم، وإن اختلفت طبيعة المادَّة إلَّا أنّ المنطلق واحد[1]، وقد أشار الجاحظ إلى مصطلح التَّصوير في معرض حديثه عن ثنائيَّة اللَّفظ والمعنى، والتِّي ينتصر فيها للأولى على حساب الثَّانية.

وقد تحدّث **عبد القاهر الجورجاني(ت.471هـ)** في كتابه "**أَسْرار البلاغة**" عن أنماط الصّورة وطبيعتها وخصائصها الجماليّة مركِّزًا على الوسائل التِّي ينبغي أن يسلكها الأديب ليحرِّك انفعال المتلقِّي ويؤثِّر فيه؛ منها النَّظر في الجانب الحسِّي واستذكار المألوف، مع استحضار المعهود من الذِّكريات حيث يقول:" وإِنَّا نَعْلَمُ أَنَّ المشَاهَدَةَ تُؤَثِّر فِي النُّفُوسِ مَعَ العِلْمِ بِصِدْقِ الخَبَرِ"[2] عَاقِدًا ،في الوقت نفسه، الصّلة بين الشّعر والفنون الأخرى حيث يقول:" وإنَّما سَبِيلُ هَذِهِ المعَانِي سَبِيلُ الأصْبَاغِ التِّي تَعْمَلُ مَعَهَا الصُّوَرُ والنُّقُوش، فَكَمَا أَنَّكَ تَرَى الرَّجُل قَد اهْتَدَى فِي الأَصْبَاغ التِّي عَمِل مِنْهَا الصُّورَة، والنَّقْشَ فِي ثَوْبِهِ الذِّي نَسج إلى ضَرْبٍ مِنَ التَّميُّز والتَدَبُّر فِي أَنْفس الأصْبَاغ، وفِي مَوَاقِعِهَا ومَقَادِيرِهَا، وكَيْفِيَّةِ مَزْجِه لَهَا، وَتَرْتِيبِه إيَّاهَا إِلَى مَا لَمْ يَهْتَدِ إِلَيْهِ صَاحِبُه، فجَاء نَقْشُه مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ أَعْجَبُ وَصُورَتُهُ أَغْرَبُ"[3]، فهو يشبِّه عمل الشَّاعر في انتقائه للمعاني، وتخيُّر الصُّور المناسبة بِعَمَل النَّقاش والنَّساج الذِّي يتفنَّن في إخراج عمله في أبهى صورةٍ حتَّى يسرّ النَّاظرين.

كما أعطى للصُّورة مفهومًا اصطلاحيًّا مشبِّهًا إيَّاها بالفروق التِّي تميِّز هيكل إنسانٍ عن إنسانٍ آخر، وسوارًا عن سوارٍ، حيث يقول:" وَاعْلَمْ أَنَّ قَوْلَنَا: الصُّورَةُ إِنَّما هُوَ تَمْثِيلٌ وقياسٌ لِما نَعْلَمُهُ فِي عُقُولِنَا عَلَى الذِّي نَرَاهُ بِأَبْصَارِنَا فَلَمَّا رَأَيْنَا البَيْنُونَة بَيْنَ آحَادِ الأَجْنَاسِ تَكُونُ مِنْ جِهَةِ الصُّورَةِ...بِخُصُوصِيَّة تَكُونُ فِي صُورة هَذَا لَا تَكُونُ فِي صُورَة ذَاك ...ثُمَّ وَجَدْنَا بَيْنَ المعْنَى فِي أَحَدِ البَيْتَيْنِ، وَبَيْنَهُ فِي الآخر بَيْنُونةً فِي عُقُولِنَا، وفرقًا عبَّرنا عن ذلك الفَرْق، وتِلْك البَيْنُونَة بِأَنْ قُلْنَا لِلْمَعْنَى فِي هَذَا صُورَة غَيْرَ صُورَتِهِ فِي ذَلِكَ"[4].

وقد تحدَّث ،في الوقت نفسه، في العلاقة بين التَّخيِّيل والنَّشاط التَّصويريِّ المتمثِّل ،عنده، في التَّشبيه والاستعارة على وجه الخصوص، حيث يقول:"وَجُمْلَةُ الحَدِيثِ الذِّي أُرِيدُهُ بالتَّخْيِيلِ ،هُنَا، مَا يُثْبِتُ فِيه الشَّاعِرُ أَمْرًا غيرَ ثَابِتٍ أصلًا، وَيَدَعِّي دَعْوَى لَا طَرِيق إِلَى تَحْصِيلِهَا، وَيَقُولُ قَوْلًا يَخْدَعُ فِيهِ نَفْسَهُ ويُرِيهَا مَا لَا تَرَى، فَأَمَّا

[1]- مفهوم الصورة الشعرية: عبد الحميد قاوي. جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، موقع منتديات مكتبتنا العربية.

[2]- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجورجاني.اسطنبول،ط2،1954،ص:113.

[3]- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجورجاني. قرأه وعلّق عليه، محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص:71.

[4] - دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجورجاني. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص:508.

الاسْتِعَارَةُ فَإِنَّ سَبِيلَهَا سَبِيلُ الكَلاَمِ المحْذُوفِ فِي أَنَّكَ إِذَا رَجَعْتَ إِلَى أَصْلِهِ، وَجَدْتَ قَائِلَهُ وَهُوَ يُثْبِتُ أَمْرًا عَقْلِيًّا صَحِيحًا، وَيَدَّعِي دَعْوَى لَهَا نَسْخٌ فِي العَقْلِ"[1]، فهو لا يؤمن بالعلاقة الرّابطة بين التَّخييّل القائم على الغلوّ والمبالغة، وإيهام المتلقّي بأشياء غير حقيقيّةٍ، بخلاف الاستعارة التّي ترتكز على عمليّات عقليّة صحيحةٍ بعيدة عن المخادعة والإيهام والسِّحر.

فَمُصْطَلَح الصُّورة عند الجورجاني قد استقرَّ على ثلاثة مفاهيمٍ أساسَةٍ:

أوَّلها: تَنَاوُله المفصَّل لمفهوم الصُّورة أو التَّصوير ضِمْن حديثه عن الجانب البلاغيِّ المشتغل في حقل نظريَّة النَّظم.

ثَانِيهما: تَأْصِيله للمصطلح بدءًا بالوقوف على معانيه اللُّغويَّة والاصطلاحيَّة، والتِّي اهتدى ،من خلالها، إلى أنَّ التَّصوير صناعةٌ تمامًا مثل قول الجاحظ.

أمَّا **المفهوم الثالث** ،عنده، فيكْمُن في البحث عن مصادر الصُّورة الأدبيَّة، وسرِّ جمالها، والمعاييِّر التِّي تستخدم لتقويمها.[2]

وقد لَقِيَت نظرة الجرجاني للصُّورة رواجًا لدى أهل البلاغة، وذلك لتركيزه على الألفاظ أو المفردات داخل الصُّورة الشِّعريَّة التيّ ،غالبًا، ما تكون مُحمَّلةً بشحنةٍ من الإيحاءات، وباضطرابها يضْعف الأسلوب، ومن ثم الصُّورة التيّ تظهر ضعيفةً، وعاجزةً عن إيصال فكرة المبدع وعواطفه.

وقد تناول **قدامة بن جعفر**(**ت. 276هـ**) مفهوم الصُّورة جاعلًا للشِّعر مادَّة هي المعاني، وصورةً هي الصِّياغة اللَّفظية "فلقد تناول قدامة مُقوِّمات الصُّورة في الشِّعر، ولم يكتف في هذا التَّناول بصحّة اللَّفظ والتَّركيب وسَلاَمَة الوَزْنِ، واتِّسَاق القافية ممَّا يعدّ أمورًا جوهريَّة لبناء هيكل الشِّعر؛ بل وَقَف عند مسائل عرضيَّة تُعَدّ مَظْهَر اقْتِدَارِ الشَّاعر على الابتكارِ والإبداع"[3]؛ فالصُّورة ،عنده، هي الوسيلة النَّاجعة لتشكيل المادَّة الشِّعريَّة، وصَوْغِها في قالبٍ فنيٍّ متميِّز تمامًا مثل غيرها من الصِّناعات.

كما نجد **حازم القرطاجنِّي**(**ت.684هـ**) قد تحدَّث عن مصطلح الصُّورة في معرض حديثه عن فكرة التَّخيِّيل والمحاكاة التِّي توسَّع في مفهومهما، جاعلًا منهما الحقيقة الجوهريَّة المميِّزة للشِّعر، فالألفاظ والمعاني والصُّور الذِّهنيَّة هي أهمّ عناصر العمل الأدبيِّ الذِّي يتطلَّب "وَعْيًا عميقًا لسيكلوجيَّة التَّخيُّل، ومعرفة دقيقةٍ بقدرة المخيِّلة على تشكيل الصُّور والتَّأليف بينها، وقد تحقَّق ذلك كلّه لحازم بفضل إفادته من الفلاسفة ... وبذلك عَني عنايةً فائقةً

[1] - أسرار البلاغة: عبد القاهر الجورجاني. شرح وتعليق وتحقيق. محمّد عبد المنعم خفاجي/ عبد العزيز الشرف، دار الجيل، بيروت، ط1 1991 ص:253.

[2] - بنية القصيدة الجاهليّة – الصّورة الشعرية لدى امرئ القيس: ريتا عوض. دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص: 65.

[3] – قدامة بن جعفر والنّقد الأدبي: بدري طبانة. مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط3، 1969، ص: 342.

بكيفيَّة تشكيل الشَّاعر لصوره من ناحية، وألحّ على طريقة انتظامها في ذاكرته، وتداخلها وتشابكها تبعًا لما بينها من تناسبٍ من ناحيةٍ أخرى"[1].

فالخيال ،إذن، هو عمليَّة ذهنيَّة تصوُّريَّة على الشَّاعر تنظيمها بإحكام حتّى تُسْهِم بشكلٍ فعَّالٍ في تشكيل القصيدة، وهو ما يختلف عن القصيدة الجاهليَّة التِّي تعتمد بالدَّرجة الأولى على الصُّور الحسيَّة بعيدًا عن التّعبير المجرّد القائم على الخيال، فملاحظاته المبثوثة في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز تبيِّن مدى تطوُّر حسِّه النَّقديّ الذِّي ارتفع به "إلى مَرَاقِي الوَعْي النَّظريّ الذِّي يسعى إلى الكَشْفِ عن هذه الأدوات التَّعبيريَّة عن قانون عام ينظمّها... لقد أدرك هذا البلاغيّ الفذّ أنّ الشِّعريَّة أو البلاغة تتحقَّق بفضل التَّصوير الذِّي يعترض المعنى"[2].

*__حضور المصطلح في النّقد الحديث:__

لاشكَّ في أنَّ النَّقد الحديث يرتكز في أُسُسِه على معايِّير النَّقد الحديث ولكن بشكلٍ متطوِّرٍ؛ ذلك أنَّ النُّقاد المحدثين لم ينطلقوا في فهمهم للصُّورة الفنيَّة من العَدَم؛ بل اتَّخذوا من آراء النُّقاد القدامى أرضيَّةً لفهمٍ أكثر شموليَّةً وتوسُّعًا.

فالصُّورة ،عندهم، لها إمكانيَّة الكَشْفِ عن المعاني الدَّاخليَّة العميقة، وعلى هذا الأساس يُقَاس مدى نجاحها بقدرتها على تحقيق ذلك التَّناسب بين حالة المبدع النَّفسيَّة، والشَّكل الخارجي الذِّي يمسّ النَّص الشِّعري.

تعدُ الصُّورة الشِّعريَّة من أهمِّ أركان العمل الأدبيِّ، فهي وسيلة الشَّاعر لصياغة تجربته الإبداعيَّة، ولذلك حضيت باهتمام النُّقاد المحدثين الذِّين سعوا لتطويرها، فاختلفت آراؤهم وتباينت، ومن بين هؤلاء نجد **مصطفى ناصف** الذِّي أسهب في كتابه "**الصُّورة الأدبيَّة**" في الحديث عن أهميَّتها ووظيفتها الجماليَّة، حيث يقول "فالصُّورة مَنْهجٌ – فوق المنطق– لبيان حقيقة الأشياء"[3]؛ فالنَّاقد جعل الصُّورة الفنيَّة منهجًا ينتهجه الشَّاعر ليبيِّن حقيقة النَّص الشِّعري، ويقف على جماليَّاته التيِّ تتحقَّق نتيجة تفاعل كلِّ الحواس، وكلِّ القدرات الذِّهنيَّة منها والماديَّة. فالمبدع حين يربط العلاقات بين الأشياء غير المتآلفة،أحيانًا، يُثِير مختلف العواطف والمشاعر لدى المتلقِّي الذِّي يسعى جاهدًا لإدراك تلك العلائق وفكِّها[4]، وهنا تكمن العلاقة بين الطَّرفين من خلال المتعة التيِّ تحقِّقُها الصُّورة الفنيَّة.

[1] - نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي: تامر سلّوم. دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية، ط1، 1983، ص: 189.

[2] - الصّورة الشِّعريَّة في الخطاب البلاغيّ والنَّقدي: الولي محمّد. المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 293.

[3]– الصُّورة الأدبيَّة: مصطفى ناصف. دار الأندلس، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 8.

[4]– المرجع نفسه، ص ن.

يرى **مصطفى ناصف** أنَّ النَقد القديم كان قاصرًا في تعامله مع الصّورة، فهو لم يُعْطِها ،حسبه، أهميَّةً بحجَّة "أنَّ النَّقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النَّفسيَّة ذات الشَّأن في إنتاج الشِّعر"[1].

أمَّا فيما يخصّ مسألة التَّخيِّيل فيُعِيب إهمالهم وإغفالهم له حيث يقول: "والحقُّ أنَّ لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النَّقد العربي"[2]، ويبدو أنَّ رأي النَّاقد فيه إجحافٌ ،نوعًا ما، ذلك أنَّ الشَّاعر القديم اعتمد على الخيال من خلال توظيفه للصُّورة البيانيَّة؛ كتشبيه المرأة بالغزال، والملك الجواد بالبحر، إلَّا أنَّ خياله كان يرتكز على أمور حسيَّةٍ مستوحاةٍ من البيئة المحيطة به، ولذلك جاءت معانيه بسيطةً، ولكنَّها لم تكن منعدمة، وهذا ما جعل أحد النُّقاد[3] يعترض على موقف مصطفى ناصف قائلاً: "وبهذا أمكَنَ الحُكْم على موقف مصطفى ناصف بالارتباك"[4]؛ فآراؤه ،حَسْبه، هي آراءٌ عامَّةٌ لا تُقَدِّم إضافةً جادَّةً لمفهوم الصُّورة وقدراتها ولاسيما الشِّعر المعاصر.

تحتلُّ الاستعارة عند هذا النَّاقد منزلة هامَّةً تفوق منزلة جميع الصُّور البيانيَّة الأخرى، وهذا ما يتَّفق عليه كثير من النُّقاد ،حَسْبَه، "فكلُّ ما عدا الاستعارة من خواصِ الشِّعر يتغيَّر، من مثل مادَّة الشِّعر، وألفاظه، ولغته ووزنه واتِّجاهاته الفكريَّة، ولكنَّ الاستعارة تظلُّ مبدأً جوهريًّا، وبرهانًا جليًّا على نبوغ الشَّاعر، فإذا كانت استعاراتُ الشَّاعر قويَّةً أصليَّةً حَكَم النَّاقد بأنَّه أَشْعَر"[5]؛ فَحُسْن توظيف الاستعارة هو الذيّ يُضفي قيمةً على النَّص الشِّعريِ، وبالتَّالي تُمَيِّزُ ذلك الشَّاعر وتُعْطِيه مرتبةً أعلى من بقيَّة الشُّعراء المعاصرين له، وذلك لأنَّ "الاستعارة لا تقتصر وظيفتها على أنَّها تَهبنا معنىً عميقًا نَثِقُ إبَّانَ قراءة الشِّعر في أنَّه يستكنّ في قلوبِ الأشياء، ولا يستطيع العقل بأدواته الأخرى أن يبلغه"[6].

يتَّضِّح ممَّا سبق أنَّ مصطفى ناصف في كتابه " الصُّورة الأدبيَّة" قد أعطى مكانةً هامَّةً لها، محاولًا الوقوف على طبيعتها ووظائفها منتصرًا للنَّقد الحديث الذِّي أسْهَم ،حسبه، في تطوير الصُّورة الشِّعريَّة، والوقوف على مفهوم الخيال ودوره في العمليَّة الإبداعيَة، متَّهِمًا النَّقد القديم بالتَّقصير والإغفال؛ ذلك أنَّ لكلِّ عصرٍ ميزاته الخاصَّة "...فإذا كُنَّا أكثَرَ بَصَرًا بشؤون المعنى وطرفه، واستغلال النَّص وكرامته، فإنَّنا نستطيع أن نفسِّر الشِّعر

---

[1]- الصُورة الأدبيَّة: مصطفى ناصف. دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984، ص: 9.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- الناقد هو : محمَّد الوليّ.

[4]- الصُّورة الشِّعريَّة في الخطاب البلاغيّ والنَّقديّ: محمَّد الوليّ. ص: 233.

[5]- الصُّورة الأدبيَّة: مصطفى ناصف. دار الأندلس، ص: 124.

[6]- المرجع نفسه، ص: 147.

تفسيراتٍ مختلفةٍ من جيلٍ إلى جيلٍ، لكلِّ جيلٍ مطلبه من الشّعر، ومن أجل ذلك يُرَى الشِّعر من زاويةٍ معيَّنةٍ فإذا أقبل جيلٌ جديدٌ حَرص على أن يُعِيد فَهْم العلاقة بين ماضي الشِّعر وحاضره" [1]؛ فَلِكُلِّ جيلٍ ،إذن، نظرتُه الخاصَّة للشِّعر وفنونه تبعًا لمتغيِّرات الواقع والظُّروف السَّائدة، فإذا انقضى عصرٌ أتى جيلٌ آخر ليحاول إيجاد علاقة جديدة بين الماضي والحاضر في ظلِّ الوقت الرَّاهن وتطوُّراته المستمرَّة؛ فالعمل الفنيّ لا وجود له بمعزلٍ عن هذه العلائق المتآلفة أحيانًا، والمتناقضة أحيانا أخرى.

ويبدو أنَّ مفهوم الصُّورة، والبحث في طبيعتها قد تطوَّر مع النُّقاد المعاصرين الذِّين تأثَّروا بالمناهج الوافدة من الغرب، فلم تَعُد الصُّورة عبارة عن" أثر الشَّاعر الذِّي يصف المرئيَّات وصفًا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدةً مسطورةً أم يشاهد منظرًا من مناظر الوجود"[2]؛ بل غَدَت عميقةً في دلالاتها، ومتكاملةً في بنائها العامّ نظرًا لاعتمادها على مبدأ التَّرابط والإيحاء، فهي" كائنٌ له ما للكائنِ الحيِّ من موادٍّ مكوّنة، ومن صفاتٍ مميَّزة موادُّ الصُّورة هي الواقِعُ، والفكر، والعاطفةُ، واللَّاشعور، والخيال، وصفاتها كثيرة منها؛ الرَّمز، الإيحاء الرُّؤيا التَّكثيف والغموض..."[3]؛ فهذه العناصر مجتمعة هي التيِّ تحقِّق للصُّورة تلك المكانة الهامَّة في القصيدة لتتحوَّل من مجرَّد حِلية فنيَّة إلى عنصرٍ مشكِّلٍ لجماليَّة النَّص الشِّعريِّ.

يرى **غنيمي هلال** أنَّه من الضَّروريّ النَّظر إلى الصُّورة الأدبيَّة على أنَّها وحدةٌ متكاملةٌ، والتَّركيز على جانب الخَلْقِ والإبداع في النَّص الشِّعريِّ، دون إهمال الموقف الذَّاتي للشَّاعر الذِّي نلمس حضوره من خلال آرائه التيِّ يُبْدِيها في مواضيعَ مختلفةٍ ضمن عمله الفنيِّ، فالأصالة في التَّجربة، والتعمُّق في تصويرها هو سرُّ جمال القصيدة[4] وهو المبرز لشخصيَّة المبدع، وتوجُّهه الفكريِّ، والفنيِّ على حدٍّ سواء.

وإذا كان **مصطفى ناصف** قد اتَّهم خيال الشَّاعر والنَّاقد القديم ،على حدٍّ سواء، بالقصور فإنَّ **غنيمي هلال** يعضد رأيه؛ حيث يرى أنَّ النَّظرة القديمة للخيال كانت عَقَبَةً في عدم فهم الصُّورة، بسبب قلَّة التَّفريق بينه وبين الوَهْم، مُستعرِضًا ،في الوقت نفسه، لآراء المدارس المختلفة، ورؤيتها للصُّورة؛ منها الكلاسيكيَّة[5]

[1]- دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف. دار الأنلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص: 204.

[2] – الشَّاعران المتشابهان الشَّابي والتجاني: أبو القاسم محمَّد بدري. دار المعارف، القاهرة، 1959، ص: 34.

[3] – الصُّورة الفنيَّة في الشِّعر العربيِّ المعاصر في سوريا ولبنان: عبد الله عسّاف. رسالة دكتوراة، جامعة حلب، 1988، ص:10.

[4] – النَّقد الأدبي الحديث: محمَد غُنيمي هلال. دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص: 387.

[5]- **الكلاسيكيَّة:** من المذاهب الأدبيّة التيِّ ظهرت في أوربا في عصر النَّهضة، تقوم على مبدأ إحياء القديم، وتمثِّل نماذجه، مع ضرورة اختيار الصِّياغة اللُّغويَّة، والتزام الفصاحة، ولكن دون تكلُّفٍ أو مبالغةٍ. يُنظَر:

– الأدب ومذاهبه: محمَّد مندور. دار النَّهضة، مصر للطَّبع والنَّشر، ص: 41.

والرُّومنسيّـَة[1] والسرياليَّة[2] وغيرها...[3]، والتيِّ تتَّفق على أنَّ الصُّورة الفنيَّة هي الجامعة لمختلف الحقائق والعلاقات المتشابهة أحيانًا، والمختلفة أحيانًا أخرى، والمؤثِّرة في المتلقِّي بأسلوبها المفاجئ والمدهش[4]، فهي إلى جانب مادَّتها الخامّ، فإنَّها تجعل المبدع يستغلّ أكبر قدرٍ ممكنٍ من ملكاته العقليَّة والوجدانيَّة من أجل تشكيلها، كونه يعلم أنّ الصُّورة الفنيَّة هي جوهر العمل الأدبيِّ ولبّه.

ويمكن تلخيص موقف النَّاقد من الصُّورة في النِّقاط الآتية:

* تعدُ الصُّورة الشِّعريَّة سواءً أكانت جزئيَّةً أم كليَّة الوسيلة الأبلغ لنقل تجربة المبدع الشَّخصيَّة.
* لا ينبغي أن يتوقَّف التَّشبيه عند حدود الأشياء المحسوسة؛ بل ينبغي ربطها بالشُّعور والانفعالات النَّفسيَّة.
* الحرص على ائتلاف أجزاء الصُّورة الشِّعريَّة ، وعدم اضطرابها.
* التَّركيز على أهميَّة الصُّورة الشِّعريَّة، فهي أفضل بكثير من المشاهد الوصفيَّة التَّقريريَّة المباشرة.
* لا يصِّح أن تُفهَم الصُّورة على أنَّها تلك التَّعابير المجازيَّة؛ بل قد تُستَعمل الألفاظ استعمالًا حقيقيًّا، ومع ذلك تكون نابضةً بالحياة والحيويَّة، وتنمُّ عن خيالٍ خصبٍ للشَّاعرٍ[5]، فالصُّورة الشِّعريَّة لا تنحصر في الاستعارات والتَّشبيهات فقط؛ بل إنَّها توحي بأكثر من معنى، حتىَّ ولو جاءت منقولةً عن الواقع.[6]

يرى **جابر عصفور** أنّ الصُّورة الشِّعريَّة هي وسيلة النَّاقد التيِّ يكتشف بها معنى القصيدة، وموقف المبدع من تغيُّرات الواقع ومستجدَّاته، كما أنَّها من المعاييِّر المعتمَدَة في الحكم على التَّجربة الشِّعريَّة من حيث الأصـالة[7] ورغم تعدُّد المفاهيم إلَّا أنَّها تظلُّ جوهر الشِّعر الثَّابت، ومحطَّ اهتمام الشُّعراء والنُّقاد على حدٍّ سواء.

---

[1]- **الرّومنسيَّة**: نشأ هذا المذهب على أنقاض المذهب الأوَّل، فهو مناقضٌ له، وإذا كانت الكلاسيكيَّة تعتمد على العقل، فالرُّومانسيَّة تُحكِّمُ العاطفة والوجدان، وتُقِرُّ بأنَّ الخيال هو أساس العمل الفنيِّ، مازجين مشاعرهم بمناظر الطَّبيعة الخلَّابة، وعلى هذا المعيار تتّشكَّل الصُّورة الفنيَّة لديهم، فأكثروا من التَّشخيصات، وعبَّروا عن ذواتهم بشيءٍ من التَّفرُّد والأصالة. يُنظَر:

– الصُّورة الشِّعريَّة في النَّقد العربي الحديث:بشرى موسى صالح. المركز الثَّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:3.

[2]- **السّرياليّة:** يُعرَف ،أيضًا، بمذهب ما فوق الحقيقة، حيث يرى أنَّ الصُّورة الشِّعريَّة النَّابعة من الخيال هي جوهر العمل الفنيِّ، وأنّ المبدع يكشف من خلالها عن حالاته النَّفسيَّة الدَّاخليَّة، فصُوَر الشِّعر عندهم مثل صور الأحلام، وخواطر المرضى التيِّ تنبع من اللاَّشعور...يُنظَر:

– شعر ابن القيسراني: جابر صالح عادل. الوكالة العربيَّة للنَّشر والتَّوزيع، الأردن، ط1، 1991، ص: 399-401.

[3]- دراساتٌ ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده: محمّد غُنيمي هلال. دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص: 57.

[4]- يُنظَر: الصُّورة الشِّعريَّة: دي لويس. تر/ أحمد نصيف الجنابي، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، العراق، 1982، ص: 21.

[5]- النّقد الأدبيّ الحديث: محمّد غنيمي هلال. دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ص: 417. وما بعدها.

[6] - تمهيد في النّقد الحديث: روز غريب. دار المكشوف، بيروت، 1971، ص: 203.

[7]- الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور. المركز الثّقافي العربي، ط3، 1992، المقدّمة، ص:7.

اهتمَّ النَّاقد كثيرًا بمسألة الخيال لأنَّه،حَسْبه، المدخل الرَّئيسيّ لدراسة الصُّورة، والوقوف على أنماطها وجماليَّاتـها وبها يتميَّز شاعرٌ عن شاعرٍ آخر"وليس ذلك بالأمر الغريب فإنَّنا عادةً ما نصف إبداع الشَّاعر على أساس قدرته الخياليَّة المتميِّزة، وعادةً ما نذهب إلى القول بأنّ خيال الشَّاعر هو الذِّي يمكِّنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنَّه يتجاوز حَرْفِيةّ هذه المعطيات، ويُعِيد تشكيلها سعيًا وراء تقديم رؤيةٍ جديدةٍ متميِّزةٍ للواقع نفسه"[1]؛ فمهمَّة الشَّاعر ،إذن، لا تنحصر في نقل أحداث الواقع كما هي؛ بل تتعدَّى ذلك إلى ضرورة إعادة تشكيله في صورٍ جديدةٍ مبتكرةٍ، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظَّواهر، معتمدًا في ذلك على خياله وحدسه الفني.

وعلى هذا الأساس فالصُّورة الشّعريَّة "طريقةً خاصَّةً من طرق التَّعبير، وأوجه من أوجه الدّلالـة تنحصر أهميّتها فيما تُحدِثه في معنى من المعاني من خصوصيَّةٍ وتأثيرٍ، ولكن أيًّا كانت هذه الخصوصيّة، أو ذاك التّأثير، فإنّ الصّورة لن تغيِّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنهَّا لا تُغيِّر إلا من طريقة عرضه، وكيفيّة تقديمه"[2]؛ فالصّورة الشِّعريّة بالنّسبة إليه عَرْض أسلوبيٌّ مُهمَّته المحافظة على تماسك النّص الشِّعريِّ، وتقديم المعنى بشكلٍ مؤثِّرٍ، وبوجوهٍ مختلفة ممَّا يخلق مُتعةً ذهنيَّةً، ويفتح أمام المتلقِّي المجال لتنشيط خياله بتمثُّلاته المتعدِّدة، كما أنَّ أهميَّتها تكمن في الطَّريقة التيِّ تفرضها علينا، فتشدُّ انتباهنا، وتجعلنا نتفاعل معها، خالقةً نوعًا من المفاجأة، ولذلك قيل إنّها "رسمٌ قوامه الكلمات"[3]، ففي الشِّعر كما في الرَّسم مرتكز المبدع هو الخيال، والقدرة على الرَّبط بين الظَّواهر.

أمَّا **عبد القادر الرباعي**، فالصُّورة الشِّعريّة عنده هي" هيئةٌ تثيرها الكلمات الشِّعريَّة بالذِّهن شريطة أن تكون هذه الهيئة مُعَبِّرةً وموحيةً في آن"[4]؛ فالإيحاء والإثارة من أهمِّ العناصر التيِّ يجب توافرها في الصُّورة الشّعريَّة حتىَّ يتقبَّلها المتلقِّي، ويتفاعل معها، وهي ،أيضًا، الشّكل الفنيِّ الذِّي تتَّخذه مجموعة من الألفاظ والعبارات المنظمَّة في سياقٍ خاصٍّ، يكون معبِّرًا عن جانبٍ من جوانب التَّجربة الشِّعريَّة لدى المبدع، ووسيلته في ذلك اللُّغة بكلِّ طاقاتها وإيحاءاتها من إيقاعٍ وتركيبٍ، وتقديم وتأخيرٍ وغيرها...[5]، فهي لا يمكن أن تؤدِّي وظيفتها بمعزلٍ عن بقيَّة العناصر المكونِّة للعمل الشِّعريِّ، لأنهَّا جزءٌ لا يتجزَّأ منه.

---

[1]- المرجع السَّابق، ص: 14.

[2] - المرجع نفسه، ص: 323.

[3]– الصّورة الشِّعريّة: لويس سيل. تر/ أحمد ناصيف الجنابي وآخرين، مؤسّسة الخليج، 1984، ص: 81.

[4]– الصّورة الفنيّة في النّقد الشِّعري: عبد القادر الرباعي. دراسة في النّظريّة والتّطبيق. دار العلوم، الرّياض، 1984، ص: 85.

[5]– الاتِّجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر: عبد القادر القطّ. دار النّهضة العربيَّة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، 1978، ص: 391.

ونجد من النُّقاد الذِّين أبدوا رأيهم في مفهوم الصُّورة ووظيفتها في النَّص الشِّعريِّ؛ **علي البطل** الذِّي عمد إلى تطبيق المنهج الأسطوري على الشِّعر العربيّ، محاولًا إثبات أنَّه غنيٌّ بالأساطير والمعتقدات الدِّينيَّة حيث يقول:"يحاول هذا البحث أن يكشف عن وجهٍ للشِّعر العربيِّ كان محتجبًا طيلة هذه الفترة الطَّويلة من عمره، هو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدِّينيَّة والأساطير القديمة"[1]؛ فالشِّعر القديم ،حسبه، لا يخلو من تلك الحكايات والخرافات التيِّ ظهرت عند بقيَّة الأمم، رافضًا أن تنحصر الصُّورة في أنواعها البلاغيَّة المعروفة مثل: التَّشبيه والاستعارة والمجاز...لأنَّها ،حسبه، تسعى لوضع قوانين لها من وجهات بلاغيّة قديمةٍ وباليةٍ[2]، ومن هذا المنطلق عَمَد النَّاقد إلى دراستها أسطوريًّا وفق محاور أساسةٍ هي:

*صورة المرأة في الشِّعر العربيِّ بين الواقعيَّة والمثاليَّة.

* صورة الحيوان بين المعتقدات الدِّينيَّة والتَّقاليد السَّائدة في الشِّعر القديم.

* صورة الإنسان وجدليَّة الحياة والموت.

وعلى الرّغم من تمسُّك النَّاقد بآرائه ودفاعه عنها، إلَّا أنَّ نظريَّته لم تحظ بتأييِّد عدد من الدَّارسين[3].

ولم يستند جميع النُّقاد على آراء من سبقوهم في البلاغة القديمة؛ بل إنّ منهم من أخذ يبحث في النَّقد الغربيّ عن أصول وجماليَّات الصُّورة الفنيَّة ومن بينهم؛ **نعيم اليافي** الذِّي عاد في إحدى دراساته المعنونة ب **(مُقدِّمةٌ لدراسة الصُّورة الفنيَّة)** إلى مراجع غربيَّة، ولم يعتمد على أيٍّ من المراجع العربيَّة لأنَّها ،حسبه، لم تعد مواكبة للتَّطوّرات الحاصلة في الدَّرس البلاغي، حيث يقول:" وثمَّة علاقة الصّورة بالأشكال البلاغيّة القديمة التيّ تعرَّضنا لها في الفصل الثالث، وكانت وجهة نظرنا أنّها؛ أي الأشكال البلاغيّة القديمة أبنيةٌ متهدِّمةٌ، استنفذت طاقاتها، وخلقت جدّتها، وطال عليها الزّمن، وقد رفضنا طبيعتها ووظائفها..."[4]، مؤكِّدًا على أنّ وظيفة الصّورة الأساسيّة تختلف من مدرسة إلى أخرى، فالمدرسة الكلاسيكيّة تقوم على الشّرح والتّوكيد، وتبالغ في الزّينة اللّفظيّة مع الحرص على جزالة الأسلوب.[5]

---

[1]- الصّورة في الشِّعر العربي حتىّ أواخر القرن الثّاني الهجريّ: علي البطل. دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص: 8.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3] – المقصود بالدَّارسين هم: محمّد الولي في كتابه " الصّورة الشِّعريَّة في الخطاب البلاغيّ والنقديّ" حيث رأى أنّ علي البطل استمدّ جُلَّ آرائه من المدرسة السّرياليّة، وبأنّ آراءه بعيدة عن تراثنا البلاغي الأصيل، بالإضافة إلى ريتا عوض في كتابها " بنِية الشِّعر الجاهليّ" التيّ تصرّح بأنّ النّاقد قضى على جماليّة الصّورة الفنيّة، ومنكرًا لحقيقة الإبداع الشّعريّ، في حين يعلّق ناقدٌ آخر، وهو محمّد إبراهيم شادي بأنّ دراسته أضَرَّت بمفهوم الصّورة أكثر ممّا انتفعت به.

[4]– مقدِّمة لدراسة الصُّورة الفنيّة: نعيم حسن اليافي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص: 8.

[5]- تطوُّر الصّورة الفنيّة في الشّعر العربيِّ الحديث: نعيم حسن اليافي. منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1983، ص: 16 وما بعدها.

أمّا عند الرّومانسيّين فإنّ وظيفتها هي الإيحاء والتأثير بالدَّرجة الأولى حتىّ تجذب انتباه المتلقِّي، ومبيِّنًا خصائص الصُّورة عندهم، والتيّ تنحصر في الإسقاط والامتداد، وضرورة التّكامل والتّرابط بين عناصرها المختلفة والمتباينة[1].

كان **أحمد الشّايب** أكثر دقَّة في تعريفه للصّورة، وهذا من خلال جمعه بين خصائص النّفس الأساسيّة وهي الجانب الفكريّ والنّفسيّ الدّاخلي، والخيالي أو الإبداعي، حيث يقول:"هي المادّة التيّ تترّكب من اللّغة بدلالاتها اللّغويّة والموسيقيّة، ومن الخيال الذِّي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطِّباق وحسن التّـعليل"[2]؛ فالصّورة الشِّعريّة هي الأساس الجامع لكلٍّ من الموسيقى واللّغة والخيال بمختلف فروعه من استعارةٍ وكنايةٍ ومجاز فهي من خلال هذه المستويات تستطيع بلوغ حقيقة النّص الشِّعريّ، وتوحيد مضمونه، وإبراز خصائصه الواقعيّة وأبعاده الفنيّة.

أمَّا النَّاقد **أحمد حسن الزَّيّات** فجاءت آراؤه متأثِّرةً بالنَّقد الغربيِّ، ونَظْرَته لطبيعة الصُّورة التيِّ يراها "إبراز للمعنى العقليِّ أو الحسِّي في صورةٍ محسّة، والصُّورة خَلْق المعاني والأفكار المجرّدة أو الواقع الخارجيِّ من خلال النَّفس خَلْقًا جديدًا"[3]، فَفَهْمُ الصُّورة الشِّعريَّة يتطلَّب من المتلقِّي العودة إلى الدَّوافع النَّفسيَّة التيِّ أدَّت إلى خَلْقِها وتشكيلها على هذا النَّحو، فهي التيِّ تُبْرِز الصُّورة العقليَّة في صورٍ حسّيَّة، وتُحوِّل الأفكار المجرَّدة إلى حقائق ملموسةٍ.

كما نجد **أدونيس** يعمد إلى عقد مقارنةٍ بين مفهوم التَّشبيه ومفهوم الصُّورة ضِمن كتابه (**زَمَن الشِّعر**) مُوضِّحًا أنَّ الأوَّل يعتمد على عَقْد مشابهةٍ بين طرفين محسوسين، تاركًا وجه الشَّبه واضحًا أو دالًّا عليه مبتعدا في الوقت نفسه، عن العالم المحيط، بخلاف الصُّورة التيِّ يمكن للمتلقِّي والمبدع على حدٍّ سواء تحقيق الوحدة والوصول إلى جوهر العمليَّة الإبداعيَّة التِّي تبرز بشكل واضحٍ خالٍ من الضَّبابيَّة، ليخلص أدونيس إلى أنّ التّشبيه يتَّسم بمحدوديّة الرّؤية التيّ تمنعه من الكشف عن جوهر الشَّيء وحقيقته، خلافًا للصُّورة الفنيَّة التيِّ تملك وسائل قادرة على استجلاء الظَّواهر الواقعيَّة والجماليَّة التيِّ يرمي المبدع الوصول إليها.[4]

---

[1]- المرجع السَّابق، ص: 99 وما بعدها.

[2]– أصول النّقد الأدبي: أحمد الشّايب. مطبعة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط3، 1973، ص: 248.

[3]– دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزّيات. مطبعة عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967 ، ص: 62-63.

[4]– زمن الشِّعر: أدونيس. مطبعة دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص:154.

***مفهوم الصّورة في النّقد الغربيّ:**

لعلَّ الباحث في مفهوم الصُّورة لدى النُّقاد الغربيِّن يرى بأنَّ أغلبهم يميلون إلى استعمال مصطلح (الاستعارة) الذِّي ساد في دراساتهم النَّقديَّة والتَّحليليَّة، حيث يعتبر **ريتشارد** أنَّ هذا المصطلح يُقابل مصطلح الصُّورة التيِّ تتعلَّق بالجانب الحسِّي أكثر، والتيِّ غالبًا ما يكون تصوُّرها مضلِّلًا[1]، وهذا يعني أنَّ التعريفات التيِّ أوردها النَّقد الغربيّ في مفهوم الصّورة يبتعد قليلًا عن المفهوم الذِّي وضعه النُّقاد العرب، حيث يقول **بير ريفردي (pierre riverdy)** "الصُّورة خَلقٌ ذهنيٌّ خالصٌ، لا تتولّد من مقارنة، وإنَّما من تقارب حقيقتين متباعدتين بعض الشّيء، وكلَّما كانت الصِّلة بين الحقيقتين المتقاربتين بعيدةً وصحيحةً، كانت الصُّورة قويَّةً شعريًّا وقدرتها الانفعاليّة أكثر"[2]؛ فالجمع بين الأشياء والحقائق المتباعدة هي مهمّة المبدع الذِّي يعمل على خلق علاقات مختلفة توحِّدها الصُّورة الفنيَّة وتجمع شتاتها.

يُستنتَج من خلال تتّبع آراء النّقاد القدامى والمحدثين عدّة نقاطٍ هامَّة أبرزها:

– وقف النّقاد القدامى عند حدود المفهوم اللّغويّ لا الاصطلاحيّ باستثناء عبد القاهر الجرجاني الذِّي خطا خطواتٍ هامّة من أجل تحديد مفهومها، متفوِّقًا ،بذلك، على الجاحظ و القاضي الجرجاني والعسكري...

– انحصر اهتمام القدامى في جدليّة العلاقة القائمة بين اللّفظ والمعنى، فأسهبوا في الحديث عنها، متناسين فكرة الصّورة وتطوير عناصرها.

– أمّا النّقاد المعاصرين فتعدّدت آراؤهم وتباينت، ولم يتّفقوا على تعريفٍ جامعٍ مانعٍ، فكلّ واحدٍ منهم يستند إلى خلفيّةٍ معرفيّة شبَّ عليها، ولذلك بقت تعريفاتهم ناقصة، فهي بحاجة إلى الانفتاح على باقي المناهج المعاصرة كالمنهج الأسلوبيّ، والسِّيميائيّ، الذِّي يجعلها تتَّسم بالعمق والشُّموليّة والتنوّع.

ولهذا يمكن القول إنَّ الصُّورة الفنيَّة إطارٌ يرتكز على جانبي الشَّكل والمضمون، وبدون إحداها يختلّ توازن العمل الشعريّ، وتتهدّم قواعده، مدعومًا بالخيال الذِّي يسمو باللُّغة، ويفتّق طاقاتها الكامنة.

---

[1]– مقال بعنوان" الصُّورة الشِّعريَّة": جابر عصفور. مجلَّة المجلَّة، عدد 1254، مارس، 1976، ص: 85.

[2]- pierre caminade image et metafore, bordas,mancy,1970, p:10.

*** أنماط الصورة الشعرية:**

كانت الصُّورة الشِّعريَّة، ولا زالت، وسيلة الشُّعراء والأدباء والفنّانين لنقل أفكارهم وعواطفهم من العالم الدَّاخلي إلى الواقع والوجود، من خلال اختيارهم لما يتوافق وأمزجة الناس محدِّدين بذلك جلّ أهدافهم من التَّصويـر، وتنقسم الصّورة الفنيّة إلى قسمين أساسيين هما: الصُّورة الحسِّيّة والصُّورة الذِّهنيّة، ولكلٍّ منهما تفريعاته الخاصّة به؛ فالصورة الحسِّية بحسب حواس الإنسان وهي؛ البصر والسّمع والشّم والذّوق واللّمس؛ أمّا النّوع الثّاني فيعتمد أساسًا على الرّمز والأسطورة.

1– الصّورة الحسِّية:

يُقصَد بها تلك الصُّورة الفنيّة المستمدَّة من عمل الحواس الخمس، والتيّ تصل إلى الذِّهن مباشرةً، ليأتي دور المبدع الذِّي يتكفَّل بإعادة تشكيلها انطلاقًا من تصوُّراته واعتقاداته، إلا أنّ " الصُّور الموحية لا تتأتَّى بمجرَّد حَشْدِ المدركات الحسِّيَّة ووصفها، وإنَّما تتطلَّب نوعًا من العلاقة الجدليَّة بين الذَّات المبدعة ومدركاتها الحسِّية فنحذف منها أشياء أخرى، ويُعَاد تركيب تلك المدركات في صورٍ مغايرة لكلِّ أشكالها المألوفة"[1].

فالمقصود بالصُّورة الحسِّية،إذن، هو إعادة تشكيل تلك المدركات وبنائها من جديد بعيدًا عن المألوف والعادي، ويبدو أنَّ ارتباط الإنسان بمثل هذا النَّوع من الصُّور ارتباطٌ فطريٌّ متعلِّقٌ بانفعالاته الدَّاخليّة[2]، ولذلك جاءت أغلب صور الشُّعراء الجاهليِّين مستمدَّة من الأشياء المحسوسة في بيئتهم، فأصبحت مقياسًا لنبوغ الشَّاعر وتفوُّقه على أقرانه، تمامًا مثلما حدث مع "أمّ جندب" التيّ كانت حَكَمًا بين زوجها امرئ القيس، وعلقمة بن الفحل، عندما اختصما في قضيّة من منهما أشعر، فطلبت من كلِّ واحدٍ منهما وَصْفَ فرسه لحظة ركوبه.

فقال امرؤ القيس:[3]

فَلِلزَّجر إلهُوب وللسَّاقِ درَّة وِلِلسَّوْطِ مِنْهُ وَقْع أَخْرج مهذبِ

[1] – الرّمز والقناع في الشِّعر العربيّ الحديث: محمّد علي كندي. ط1، 2003، ص: 29.

[2]– كان الإنسان قبل مجيء الإسلام يؤمن بالأشياء الحسّيّة أكثر من الأشياء الغيبيّة؛ وذلك لأنّ العقل البشريّ في تلك الفترة لم يصل إلى مرحلة النّضوج الفكريّ، التيِّ تمكِّن من التّدبّر في حقائق الكون والوجود، ولذلك عبدوا الأصنام، والشّمس والقمر، وبدؤوا ينظرون إلى الصّورة نظرة التّقديس، فرسموا موتاهم، وحيواناتهم، ولهذا السّبب جاءت معظم معجزات الأنبياء حسّيّة بحيث تتناسب مع مستوى التقدم العقليّ لديهم. يُنظر:
– المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام: جواد علي. دار العلم للملايّن، بيروت، ط1، 1971، 250/9.

[3]– ديوان امرؤ القيس. تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم. مطبعة دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب، مصر، 1969، ص: 143.

وقال علقمة: [1]

فَأدركهنّ ثَانِـيًا مِـنْ عِنَانِه يَمُرُّ كَمَـرِّ الرَّائِحِ المُتَحلِّبِ

فَفَضَّلت بيت علقمة واستحسنته على بيت امرىء القيس، لأنَّه أدرك فرسه من عنانه، ولم يضربه بالسَّوط، ولم يزجر، ولم يحرِّك ساقيه لينطلق الفرس، وهذا ما يدلّ على أنهَّا اعتمدت في حُكْمِها على الصُّورة الحركيّة التيِّ تخيَّلتها في ذهنها من خلال ربطها بين الكلمة وإيحاءاتها المختلفة، لتبني من خلالها مشهدًا واضحًا.

ويبدو أنّ الصّورة في حدّ ذاتها لا تظلّ ثابتة؛ بل هي قابلة للتغيّر، وقد تتداخل مع صورٍ أخرى، فتكون بصريّة سمعيّة في آن واحد، أو بصريّة سمعيّة ذوقيّة في الوقت نفسه، وهذا ما يُعرَف ب" **تَرَاسُل الحَواس**"[2].

إنَّ توفّر المكونّات الحسّيَّة في القصيدة أمرٌ ضروريٌّ، فهي تُظهِر قدرة الشَّاعر على إنشاء صورٍ من أشتاتٍ مختلفةٍ وأن يعقد الصِّلة بينها" فتوفّر خاصّة الحسِّيّة في التّصوير الشِّعريِّ يُعِين على تقريب الشَّيء البعيد عن الحسِّي

[1]- ديوان علقمة الفحل: تحقيق: لطفي الصقال/ درية الخطيب. مطبعة الأصول، حلب، ط1، 1969.

[2]**– تَرَاسُل الحَوَاس:** وَيُقصَد به وصف مدركات حاسَّة من الحواس كالبصر مثلا، أو الذَّوق بصفاتِ مدركات حاسَّة أخرى، فهو شكلٌ من أشكال بناء الصُّورة الفنيَّة، يتّخذها المبدع وسيلةً من أجل تحفيز خيال المتلقِّي للوصول إلى جوهر الصُّورة الشّعريَّة، وخَلْقِ صورةٍ مميَّزة ومدهشةٍ وقد برزت هذه الظَّاهرة أكثر في العصر الحديث عند الشّعراء الرّمزيين، إلّا أنّ لها جذورًا فنيّةً في الشِّعر العربيّ والفارسيّ، وحتىّ في القرآن الكريم كما في قوله تعالى: ﴿ **يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الأَنْفُسُ، وَتَلَذُّ الأَعْيُـنُ، وَأَنْتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ**﴾.الزخرف، الآية 71.

فَكثيرا ما يَفْصِلِ المرء بين الحواس، فيقول: إنّ اللّون الأبيض مُدْرَكٌ بصريٌّ، و تَغريدة العصفور مُدرَكٌ سمعيٌّ، ولكن إذا تمَّ ربْطُ الحواس بالحالة النَّفسيَّة، يصبح هذا اللَّون باعثًا على الانشراح والهدوء والنَّقاء والنُّعومة، عندئذ يجوز القول؛ إنَّه أبيضٌ ناعمٌ، صوتٌ عطريٌّ، ومن أمثلة ذلك في الشِّعر القديم قول طرفة بن العبد :

وَتَصُدُّ عَنْكَ مَخِيلَةَ الرَّجُلِ ال عرِّيضِ مُوضِحَةٌ عَنِ العَظْمِ
بِحُسَامِ سَيْفِكَ أَوْ لِسَانِكَ وال كَلِمُ الأَصِيلُ كَأَرْغَبِ الكَلْمِ

فقد شبّه الشّعر في البيت الثّاني، الكلام البليغ، وهو من المدركات السَّمعيّة، بالسّيف الحادّ القاطع وهو من المدركات البصريّة، ووجه الشّبه بينهما هو شدّة التّأثير في المتلقِّي، فمثلما يكون السّيف جارحًا ذو أثرٍ، كذلك الكلمات التيِّ قد تسبِّب أثرًا وألما في نفسيَّة وعاطفة المتلقِّي، إذا كانت مؤذيةً. ترجمته في:

– ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشّابي : زينب عرفت بور/أمينة سليماني. مجلّة إضاءات نقديّة (فصليّة محكمة)، السّنة الرّابعة العدد15، أيلول 2014، ص: 64-65.

– تراسل الحواس في شعر الشيّخ أحمد الوالي: كاظم عبد الله عبد النبي عنوز.مجلّة الأوراس، العدد6، 2007، ص: 167.

– مصطلحات في الأدب العربي. موقع إلكتروني.www.elbassair.com

– التّصوير الفنيّ في شعر محمود حسن إسماعيل: مصطفى السّعدني. منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1987، ص: 95.

حتىّ ولو كان حسِّيًّا أو عقليًّا"[1]، فالصُّورة تشكيلٌ لغويٌّ يكوِّنها خيال المبدع انطلاقًا من معطياتٍ مختلفة يقف العالم المحسوس في مقدِّمتها، فهي تعمل على تنظيم التَّجربة الإنسانيَّة بغية الكشف عن المعاني العميقة للحياة من حيث الشَّكل والمضمون، بطريقة إيحائيَّةٍ تُظهِر ارتباط مشاعر الإنسان الدَّاخليَّة بمظاهر الطَّبيعة والكون.

فالصُّورة الحسِّيَّة هي عبارة عن كلام مشحونٍ يتألَّف من عدَّةِ عناصر محسوسةٍ، والمشتملة ،بدورها، على ألوانٍ وخطوطٍ وأضواءٍ وحركةٍ، تحمل في ثناياها فكرة أو عاطفة تعبِّر عن مقصديَّة قائلها، وتتجاوز المعنى الظَّاهر إلى مستوياتٍ عميقةٍ من التَّعبير.

تعدَّدت أنماط الصُّورة في الشِّعر العربيِّ؛ فمنها الصُّورة البصريّة والسّمعيّة واللَّمسيّة والذَّوقيّة والشّميّة التيِّ هي في الأساس نتاج العمل الذِّهنيِّ للمبدع وتأثُّره بالعالم الخارجيّ، متوسِّلًا في ذلك بخياله الذِّي يختلف من شاعرٍ إلى آخر باختلاف قدراته الحسِّيّة. وتتفرّع الصّور الحسِّيّة إلى عدّة صورٍ بحسب عدد الحواس وهي:

*** الصّورة البصريّة:**

لمّا كان الشِّعر عبارة عن رؤية المبدع للحياة بتقلّباتها المختلفة، وبمواضيعها المتعدِّدة، كانت الصّورة البصريّة من أكثر الوسائل الفنيّة الموظّفة في النّص الشِّعريِّ. فهي تمثِّل النِّسبة العليا بين سائر المدركات الحسِّيّة الأخرى والتِّي من أهمِّ مرتكزاتها اللَّون، فهو " أحد الصِّفات الملموسة الأكثر بروزًا في أشياء هذا العالم"[2]، وبه تتوضَّح جملة من البنى الأسطوريّة والحضاريّة المتعلِّقة بثقافة الشُّعوب، والتيِّ تظهر عاداتهم النَّفسيَّة والاجتماعيّة...المتباينة تبعًا للآداب والسُّنن والتّقاليد التيِّ تُسهِم في عملية اختيار المبدع للألوان؛ فاللّون الأسود ،مثلًا، غالبًا ما يُستعمَل للدّلالة على الحزن والألم والانكسار، ولكنّه ليس معيارًا ثابتًا، فقد يتحوّل الأبيض إلى التّعبير عن المعنى ذاته.

تؤدِّي حاسّة البصر دورًا بارزًا في تشكيل الصُّور الشِّعريَّة، فهي الأداة الأولى للإحساس بالجمال، والإحاطة بمعانيه، لذلك جاءت أغلب الاستعارات والتّشبيهات من عمل العين وتأدية لها "فالطّابع الغالب عليها هو كونها مرئيّة، وكثيرًا من الصّور التيِّ تبدو غير حسّيَّة لها مع ذلك ترابط مرئيٌّ باهتٌ ملتصقٌ بها"[3]. وهو ما يبرز أهميّتها وتداخلها مع بقيّة الحواس الأخرى للتّعبير عن موضوعات مختلفة، ونظرًا لأهميّتها فقد ورد ذكرها في الكتاب الحكيم مثل قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ السَّمْعَ وَالبَصَرَ وَالفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولًا**﴾[4]، فقد ركّزت الآية

---

[1]- الصّورة الفنيّة في الشِّعر الأندلسيِّ في عهدي المرابطين والموحّدين: عبد القادر قرش. رسالة دكتوراة دولة، جامعة الجزائر، 1992-1993 ص: 127.

[2]- بنية اللّغة الشِّعريّة: جون كوهن.تر/محمّد الوليّ ومحمّد العمري.دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1986، ص: 127.

[3]- الصّورة الشِّعريّة: داي لويس.تر/ مجموعة من الأساتذة، دار الرّشيد، بغداد، دط، 1982، ص: 21.

[4]- سورة الإسراء، الآية: 36.

على علاقة الإنسان بما حوله والتّجربة التيّ يعيشها من خلال رؤيته للأشياء ضمن إيديولوجيّته، وقناعاته الخاصّة المتكوّنة لديه بالفهم والإدراك.

ويبدو أنّ دلالة الألوان في التّراث العربيّ عميقة الجذور، اهتمّ بها الشّاعر الجاهلي رغم بيئته الصّحراويّة القليلة الألوان، إلّا أنّها احتلّت مساحةً واسعةً في الشّعر الأندلسيّ، حيث خصّص لها غرض مستقلّ وهو وصف الطبيعة[1]، ذلك أنّ تلقّي النّص الشّعريّ، ولا سيما في العصر الحديث أصبح أكثر اعتمادًا على حاسّة البصر لفهم النّص، واستيعاب المستويات التّشكيليّة له[2]، فظهر ما يُعرَف بالقصيدة التَّشكيليّة[3].

فالصّورة البصريّة هي وسيلة الشّاعر لإبراز الاضطرابات المصاحبة لتجربته النّفسيّة والشّعوريّة، باعتبارها من المثيرات الحسّيّة.

فللّون دورٌ بارزٌ في إظهار حالة المبدع الوجدانيّة، والكشف عن معاناته الدّاخلية، كما أنَّه ركنٌ أساسٌ في بناء نسيج الصُّورة الفنيّة، حيث يتجاوز تأثيره الجانب البصري إلى مستوى أعمق؛ إذ يمارس فعاليّته ضمن حدود مساحته في القصيدة وتدرُّجه...؛ فالشّاعر لحظة إبداعه يكون قد انتقل من مرحلة الرّؤية[4] المجرّدة إلى الرّؤيا[5] بمعناها الواسع والشّامل، فحُسْن توظيف اللّون يكمن في "ارتباطه بالرّؤية البصريّة التيّ تُشكِّل جوهر ارتباط اللَّون بالمبدع والمتلقّي على حدٍّ سواء، فالمبدع يلتقط اللّون ويضعه في سياقٍ شعريٍّ؛ والقارئ تلتقط عينه اللّون، ويحاول أن يجد له تفسيرًا"[6]، وهذا يعني أنّ اللّون بصفة عامّة لا تبرز جماليّته إلاّ ضمن سياقٍ شعريٍّ معيَّنٍ يضعه فيه المبدع، ليأتي دور المتلقّي الذّي يعمد إلى تفسير دلالاته، وأبعاده النَّفسيَّة والجماليَّة في حدود إمكاناته الذّوقيَّة

---

[1]- يُنظَر: دلالات اللّون ورموزه في الشّعر الجاهليّ: سمران نديم متوج. رسالة دكتوراة، جامعة تشرين، 2004، ص: 185-190.

[2]- التلقّي البصري للشّعر. نماذج شعريّة جزائريّة معاصرة: خرفي محمّد الصّالح. جامعة جيجل، الملتقى الدّولي الخامس بعنوان "السّيمياء والنّص الأدبيّ"، ص: 550.

[3]- **القصيدة التّشكيليّة**: ويُقصَد بها جميع العناصر المساهمة في تشكيل قصيدة معيّنة لتخرج في هيئةٍ خاصَّةٍ، ويبدو أنّ أول تغيُّر في شكل القصيدة العموديّة ظَهر مع فنِّ الموشّحات الأندلسيّة، وقد أُختُلِف في مبتدئها؛ فهناك رأيٌ يقول أنَّ لسان الدِّين بن الخطيب أوّل من كتب في هذا الشّكل الشّعريّ الجديد، في حين هناك آراءٌ تُورِد أبياتًا لصفيِّ الدِّين الحلي، ويعتبرون بأنّها تُمثِّل البدايات لهذا الفنِّ الشّعريِّ الجديد.
ترجمتها في:
- القصيدة التَّشكيليّة في الشّعر العربيّ: محمّد نجيب التلاوي. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2006، ص: 29.

[4]- **الرّؤية**: يُقصَد بها النَّظر بالعين المجرّدة، والتيّ لا تتجاوز الجانب المادّي والحسّي.

[5]- **الرّؤيا**: هي تلك النَّظرة التيّ تتجاوز البعد الواقعي والمادّي، إلى مستوياتٍ أخرى مرتبطةٍ بخيال المبدع، وكيفيّة صياغته للواقع في شكلٍ جديدٍ.

[6]- الفنون والإنسان. مقدّمة موجزةٌ لعلم الجمال: أروين أدمان. تر/مصطفى حبيب، مكتبة مصر، القاهرة، ص: 93.

والمعرفيّة. فالألوان لا تحيل إلى نفسها إلاّ في مرحلة أولى من التّحليل، لتتحوّل في مرحلة ثانيةٍ إلى رموزٍ ذات طبيعة عاطفيّةٍ بالدّرجة الأولى[1].

يُحقّق اللّون للعمل الشّعريّ تكثيفًا لغويًّا، ودلالاتٍ مختلفةٍ، تُمكّنه من التّعبير عن عالميْهِ الدّاخلي والخارجيّ فهو يُمثّل أحد الرّموز اللّغويّة الهامّة التيّ تُسهِم في توسيع حدود الرُّؤيا، وتشكيل أُطُرها نظرًا للإشارات الحسّيّة والانفعالات النّفسيّة التيّ توحي إليها، فتؤثّر في المتلقّي[2]، لما تحمله من قدرةٍ على صياغة التّشكيل الفنيّ، والانتقال من الوصف البلاغيّ المجرّد إلى الوصف السّيميائيّ المركّب[3].

بهذا يمكن القول إنّ الصُّورة البصريَّة هي كل ما يمنحه النّص الشّعريّ من رؤيةٍ سواءً أكانت بالبصر أي بالعين المجرّدة، أم على مستوى البصيرة أو الخيال، الذّي يلجأ إليه الشّاعر ليُعِيد تشكيل معانيه بطريقةٍ مختلفةٍ عن الواقع المعيش.

***الصُّورة السَّمعيّة:**

تقوم الصُّورة الشّعريّة على جملةٍ من المدركات الحسّيّة التيّ تنطلق ،غالبًا، من الذّات، ومن التّجارب الوجدانيّة والواقعيّة، لتمتزج بخيال المبدع وتصوّراته، وعلى الرّغم من احتلال الصُّورة البصريّة أعلى مستويات التّوظيف في النّص الشّعريّ، إلاّ أنّ ذلك لا يُنقِص من قيمة بقيّة الحواس ولاسيما السّمع، الذّي يُعدّ الحاسّة الوحيدة التيّ لا يستطيع الإنسان التّحكّم فيها، فهي تشتغل ليلاً ونهارًا، بخلاف المدركة عن طريق البصر، والتيّ لا يمكن إدراكها دون وجود الضّوء، ولذلك غدا توظيف الحواس في الصُّورة الشّعريّة أمرًا هامًّا؛ فالأصوات النّابعة من الشّعر الجميل لها تأثير في سمع المتلقّي وفي نفسيّته، فهي " تجري من السّمع مجرى الأشخاص من البشر"[4]، وهذا يعني أنّ الصّوت ذو إيحاءاتٍ مختلفةٍ، وخاصّة على مستوى سمع المتلقّي، الذّي قد يطرب لسماعه، وقد يحزن، وقد تنتابه حالاتٌ عاطفيّةٌ أخرى.

تُعدُّ الصُّورة السَّمعيّة بمثابة العمود الفقري للشّعر العربي، كونه شعر شفاهي منطـوقٌ مسموعٌ بالدَّرجة الأولى وتتجلّى فيها براعة الشّاعر وقدرته على تشكيلها، بما يتناسب فكرته وتجربته، وتبعًا لما يمتلكه من وسائل فنيَّة قادرةٍ

---

[1]– بناء لغة الشّعر: جون كوين. تر/ أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة، 1985، ص: 241.

[2]– سيميولوجيا الألوان وحساسيّة التّعبير الشّعري عند صلاح عبد الصّبور: حنان بومالي. قسم اللّغة والأدب العربي، معهد الآداب واللّغات المركز الجامعي ميلة، الجزائر، مجلّة الأثر، العدد 23، ديسمبر، 2015، ص: 139.

[3]– المرجع نفسه، ص: 140.

[4]– المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر: ابن الأثير ضياء الدّين (ت. 637هـ). قدّم له وحقّقه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (دت).

على إيصال المعنى المراد.

ترتبط الصُّورة السَّمعيّة بالأصوات ارتباطًا وثيقًا، فكلّ ما يرد إلى الأذن من مسموعاتٍ تتحوّل إلى فكرةٍ في ذهن المبدع[1]، ليترجمها في قصائده صورًا مؤثِّرةً.

***الصّورة الشّميّة:**

يُقصَد بها الصّورة التيّ يعتمد فيها الشّاعر على حاسَّة الشَّمِّ في رسمه لها، فهي من الوسائل الحسّيَّة المستعملة في تشكيل الصُّورة التّمثيليّة الجزئيّة، فليس هناك أفضل من الشَّمِّ حاسَّةً للتّعبير عن الشُّعور بالرّغبة أو النّفور، بما تثيره من مشاعر كامنة في النّفس[2]، ولكنّ المبدع لا يكتف بنقل هذه الصُّور كما هي؛ بل يستند إلى خياله من خلال توظيفه لعناصر لغويّة ونفسيّة يمكن من خلالها الوصول إلى جوهر العمليّة الإبداعيّة، لأنّ "الصّورة في الشِّعر لا تكمن في استعراض المعاني و الأفكار، والإعراب عن المشاعر والأحاسيس كيفما شاء المتكلِّم، وإنَّما تكمن في الطّريقة الفنيّة و الأسلوب الفرديّ الخاصّ الذّي يتمّ بواسطتها التّعبير عن تلك المضامين"[3]. فعلى الشّاعر إذن اختيار الطّريقة الفنيّة، وانتقاء الوسائل اللّازمة لنقل أفكاره ومعانيه إلى المتلقِّي بطريقة تتلاءم مع غرضه.

***الصّورة الذّوقيّة:**

وهي الصّورة التيّ تعتمد على حاسّة الذّوق في رسم الصّورة والإحساس بها؛ فمبدأ الاختيار الذّي تستند إليه الأسلوبيّة، يُحتِّم على الشّاعر اختيار كلمةٍ معيّنة دون أخرى، لكونها الأقدر على تأدِيَة المعنى المطلوب، بعد توظيف الجانب التّخييِّليّ من خلال إخضاعه لأدوات العقل اللّغويّة عندما " يمزجها بالحالة، فثمّة مزيجٌ من الواقع واللاّواقع يُولد صورة تخيِّيليّة خارج إطار الممكن، وهنا يبدأ الفنّ ويأخذ أشكاله"[4]، وغالبًا ما تأتي الصُّورة الذَّوقيَّة في النَّص الشِّعريّ ممتزجةً بصورٍ حسِّية أخرى كالصّورة السّمعيّة والبصريّة...ممّا يُسهِم في تعميق الدّلالة، والتّأثير في المتلقِّي.

***الصّورة اللّمسيّة:**

وهي التيّ تعتمد على حاسّة اللّمس ، وتأتي مرتبطةً بجسد اللاَّمس أو الملموس "وحاسّة اللّمس هي أيضًا حاسَّة مهمَّة في إدراك الجمال، فهي تُطلِعُنا على ما لا تستطيع العين إطلاعنا عليه، كالنّعومة والرّخاوة

[1]– قد تسمع الأذن بلا صوتٍ مثل: حديث النّفس الدّاخلي، هاتف القلب، صوت الضّمير...

[2]– الصّورة الشّميّة والعمق الشّعوري في الشّعر الفاطميّ المصريّ. بحثٌ في النّقد الأدبيّ: أحمد علي عبد العاطي. قسم الأدب العربي والنّقد، كليّة اللّغات، جامعة المدينة العالمية، شاه علم، ماليزيا MY. EDU.ABDELATY@MEDI . AHMED

[3]– شعر التّجديد في القرن الثّاني الهجري: حافظ الرقيق. دار صامد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2003، ص: 67.

[4]– من الصّورة إلى الفضاء الشِّعريّ: دزيرة سقال. دار الفكر اللّبناني، ط1، 1993، ص: 42.

والملامسة"[1]، وهو ما يخلق حالةً من الحبِّ أو النّفور داخل نفس الشّاعر تتجلّى بوضوحٍ في صوره الشِّعريّة التيِّ تزيد النّص قوّةً وتأثيرًا.

يُعدُّ اللّمس مُهِمًّا في إدراك الجمال، فهي تُتِيح للمبدع الشُّعور بإحساساتٍ فنيَّةٍ مختلفةٍ، وإذا كانت هذه الحاسَّة عاجزةً عن إدراك الألوان والأضواء والحركة، إلّا أنّها تُمكِّنه من الإطّلاع على جماليّةٍ لا تستطيع العين وحدها أن تطلعنا عليها، ولذلك على الشَّاعر ألاَّ يكتفي بالصُّور البصريّة والسَّمعيّة وما تُثِيره من انفعالاتٍ وعواطف؛ بل عليه إيقاظ الإحساسات الجسميّة من جهةٍ، والوصول إلى المعاني الفكريّة من جهةٍ أخرى.

2- الصّورة الذِّهنيَّة:

تُعدّ الصُّورة الذِّهنيّة سببًا في وحدة التَّشكيل الأدبيّ، ومحور موضوعيّته، ومصدر كلّ ما فيه من طاقاتٍ وإيحاءاتٍ مصدرها ذات المبدع والعالم الخارجيّ ،في الوقت نفسه، ولا تحصل إلّا بوجود تصوّرين هاميّن هما: حصول الصّورة الذِّهنيّة أوَّلًا، والمعرفة بحقيقتها واستقلالها عن غيرها خارج النَّفي والإثبات[2]، ويُقصَد بها تلك العمليّات الذِّهنيّة التيِّ يقوم بها الذِّهن لإدراك المعاني والحقائق المجرّدة ثمّ تكوينها بشكلٍ يتناسب ومعطيات الموضوع المراد الخَوْض فيه[3].

فالصّورة ،بهذا المعنى، لا يمكن أن تتشكّل بمعزلٍ عن المحيط الخارجيّ، وهي نتيجة لتداخل الفِكْر مع المؤثِّرات الحسّيّة؛ ذلك أنّ العقل لا يتعامل مع الأشياء بطريقة مباشرة؛ بل يعتمد على خاصّية الإدراك لتأمّلها واستنباط النّتائج ضِمْن إطارٍ معيّن[4]؛ فالشّاعر أثناء توظيفه لمثل هذه الصّور في نصّه يعمل على "رصّ المعطيات المرجعيّة المتناقضة في تركيبة واحدة، فتذوب خلالها حدّة المفارقة؛ لأنّ هذه المعطيات المتناقضة عندما تدخل إلى حيِّز المتخيّل، نجد المناخ الفنيّ الذِّي يجعلها تأنس إلى بعضها بعضا..."[5]؛ فامتزاج العناصر الحسّيّة بالمتخيّلة يُسهِم في تشكيل النّص الشِّعريّ، وإحكام بنائه من خلال الإعتماد على خاصيّة الإيحاء والتّلميح، والتيّ تبرز في الصّور الكنائيّة و الاستعاريّة أكثر.

[1]- الصّورة الفنّية في الشِّعر الأندلسيّ في عهدي المرابطين والموحِّدين: عبد القادر قرش.ص: 145.

[2]- الصّورة الذِّهنيّة (دراسة في تصوّر المعنى): سمير أحمد معلوف. مجلّة دامعة دمشق، مج 26، العدد 1و2، 2010، ص:135.

[3]- المرجع نفسه، ص: 136.

[4]- المرجع نفسه، ص: 140.

[5]- بنية الصّورة الفنيّة في الشِّعر الحديث (الحرّ). نازك الملائكة أنموذجًا، رائد وليد جرادات، مجلّة جامعة دمشق، مج29، العدد 1و2، 2013 ص: 568.

تستمدّ الصّورة الذِّهنيّة عناصرها من الموضوعات العقليّة المجرّدة، حيث تخترق الحدود المرئيّة لتصل إلى عمق الأشياء، وهو ما تعجز عن فعله الحواس لافتقارها للجانب التّخييّلي، وإذا كانت الصّورة الشِّعريّة معيارًا فنيًّا وذوقيًّا تُقَاس من خلالها إمكانيّة المبدع على استحداث المعاني وبلورتها؛ فإنّ سبب بروزها في النّص الأدبيِّ يعود بالدّرجة الأولى إلى خيال الشّاعر، وحُسْن اختياره لها بما يتناسب ونفسيّة المتلقِّي، فهي تمثيلٌ وقياسٌ يقوم به العقل بعد معاينةٍ من البصر، فالصُّورة حادثةٌ ذهنيّةٌ مرتبطةٌ ارتباطًا شديدًا بالإحساس؛ كونها منهجًا مُتّبعًا لإدراك حقائق الأشياء[1]، فهي خلاصة لتجربة الشّاعر الذِّهنيّة التيّ يُبدِعها انطلاقًا من الواقع المحسوس المحيط به، وقدرة خياله على تحويلها من المجرّد المعنويّ إلى رسمها وفق تشكيلٍ دقيقٍ يُمكِّن المتلقِّي من تذوُّقها[2]، ليتحوّل إلى مبدعٍ ثانٍ نتيجة مزجه بين الصّور التيّ يتلقّاها من الخارج، وبين الصّور المختزنة في ذاكرته، فيُعِيد تشكيلها في صورٍ وهيئاتٍ لم تدركها الحواس "إنّ الصّورة نتاجٌ لفاعليّة الخيال، وفاعليّة الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه...،وإنّما تعني إعادة التّشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظّواهر، والجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة"[3].

فخيال المبدع هو الأداة التيّ ينقل من خلالها المعاني المختزنة في الذِّهن، ويجعلها تتداخل مع الواقع المادِّي الملموس، ليدركها المتلقِّي ويتعرّف عليها، وهذا يعني أنّ " المعاني تترتّب في النّفس أوّلًا، ثمّ تترتّب الألفاظ تبعًا لها في النّطق"[4]، فمراعاة جانب التّرتيب في الصّياغة الفنيّة للنّص الشِّعريِّ يكفل له بنيةً متماسكةً شكلاً ومضمونًا [5] ومثل هذا العمل يتطلّب مقصديّة؛ إذ لا يمكن صناعة قصيدة من دون أن تكون لدى الشّاعر غرضٌ محدَّدٌ وصورةٌ معنويُّة ذهنيُّة يحاول إخراجها بواسطة كلماتٍ وألفاظٍ لنقل الرّموز الذِّهنيّة إلى رموزٍ حسِّيّة، وهذا ما يشير إليه **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه **"دلائل الإعجاز"** لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصدٌ إلى صُورة وصِفَة إن لم يقدّم فيه ما قدّم ولم يؤخّر فيه ما أخّر... لم تحصل لك تلك الصّورة وتملك الصِّفة، وإذا كان كذلك، فينبغي أن تنظر إلى الذِّي يقصد واقع الكلام أن يحصل له من الصُّورة والصِّفة"[6]؛ وهذا يعني أنّ التّعبير الجيّد، وحُسْن الصِّياغة هي التيّ تُوصل جماليّة الإبداع من خلال تجسيد المجرّد الذِّهنيّ، وتحريك كلّ ما هو جامدٌ

[1]– الصّورة الشِّعريّة في شعر يحي بن حكم الغزال الأندلسيّ: محسن إسماعيل محمّد. جامعة غرناطة، 2003، ص: 137.

[2]– المرجع نفسه، ص: 153.

[3]– الصّورة الفنيّة في التّراث البلاغيّ والنّقدي: جابر عصفور، ص: 309.

[4]– المرجع نفسه، ص: 320.

[5]– وردت آيات في القرآن الكريم تشير إلى مبدأ النِّظام تمامًا مثل قوله تعالى: ﴿ مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَانِ مِنْ تَفَاوُتٍ﴾، سورة الملك الآية:

[6]– دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجورجاني. تحقيق: محمّد رضوان الدّاية/ فايز الدّاية، دار الفكر، ط1، 2007، ص: 354.

من الصُّور، ولهذا السّبب غدا التّجديد من أهمِّ سمات التّصوير الفنِّي لأنّه يكسر الرّتابة، ويدخل المتلقِّي في جوٍّ من الدّهشة أحيانًا، والمتعة أحيانًا أخرى، كما أنّه يجعل المِشَاهد مرئيّة ماثلةً أمامه، ويحوِّل المجرّد إلى حسيٍّ ممّا يحرِّك انفعال القارئ وتفاعله.[1]

ويمكن حصر أنماط الصُّورة الذِّهنيّة في شكلين هما: الصّورة الرّمزيّة والصّورة الأسطوريّة.

***الصّورة الرّمزيّة:**

إذا كانت اللّغة الشِّعريّة تتميّز بكونها لغة مجاز، فإنّها ،أيضًا، لغة رمز، نظرًا لطاقته وإيحاءاته الكثيفة، فهو من أهمِّ الأسس الأسلوبيّة التيِّ يقوم عليها في تشكيل الصّورة، كما أنّه يمكن الشّاعر من استبطان التّجارب الحياتيّة ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناهًا عميقًا، ممّا يُضفي على العمل الفنيِّ تفرُّدًا وخصوصيَّةً، وغالبًا ما يلجأ إليه "بتوجيهٍ من تجربته الشُّعوريّة المطرّدة التيّ لا يمكن التّعبير عنها إلا بالصّورة الرّمزيّة دون غيرها"[2] ، نظرًا لتميُّزها بسِمَة الغُمُوض التيِّ تشحذ ذهن المتلقِّي للوصول إلى غرض الشّاعر؛ فالعمل الرّمزيّ لا يكمن في مجرَّد شحن الإشارات، وعقد المقارنات، وإنّما في توظيفه للتّعبير عن القيم والمشاعر الإنسانيّة الأصلية، بحيث تمتزج مفهومها مع رؤية المبدع للعالم المحيط به.

وقد اختلفت طرق توظيف الرّمز في الصّورة الفنيّة من عصرٍ إلى عصرٍ؛ ففي العصر الجاهلي لم تكن البيئة صالحةً نظرًا لاعتماد الشّاعر على الصّور الحسّيّة الماثلة أمام عينيه، فجاءت صُوَرُه واضحةً مباشرةً لا غموضَ فيها، لتأخذ معنى أعمق في الشِّعر الحديث مع شعراء الحداثة (نازك الملائكة، السّياب، البيّاتي). يَتّخِذ الشّعراء ،عادةً، من الرّمز أداةً للتّعبير بدعوى أنّ اللّغة العادية عاجزة عن احتواء تجاربهم الفنيّة، وإخراج ما في اللاّشعور من انفعالاتٍ وعواطف مختلفة[3]، وهذا ضمن سياق معيّن "وبغيره يفقد طاقاته الخلاّقة في الصّورة الشِّعريّة، ويتراجع إلى دلالته الحرفيّة"[4]، وتكمن هذه الطّاقة في إضفاء طابع الغموض والإبهام عليها بحيث تتحدّد بعض معالمها لتبقى معالم أخرى مظلّلة، وهنا يبرز عنصر الإيحاء والتّلميح، لأنّ الوضوح التّام يقضي على متعة النّص الشِّعريِّ؛ فالرّمزيّة "عندئذ لا تستخدم الشِّعر للتّعبير عن معانٍ واضحةٍ، أو مشاعر محدّدة، بل تكتفي

[1]- الصّورة الشِّعريّة وحسّيّة الإدراك: صياح لخضاري. جامعة تلمسان، الجزائر، ص: 128

[2]- الرّمز والقناع في الشِّعر العربي الحديث (السّياب ونازك والبيّاتي): محمّد علي كندي. دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، 2003، ص: 31

[3]- هناك قصائد عدّة جاءت عناوينها رمزيّة محمّلة بشحنةٍ عاطفيَّةٍ مكثَّفة؛ منها قصيدة"الحَجر الصّغير" و" التِّينة الحمقاء" لإيليا ابو ماضي، ففي الأولى يقصد به الإنسان البسيط الذِّي يجهل قيمته ودوره في المجتمع، وأمّا الثّانية فهي رمزٌ للإنسان المتشائم الذِّي لا يرى نفعًا من وجوده، ومن مساعدة غيره، فيخسر نفسه وكلّ من يحيط به.

[4] – الصّورة الشِّعريّة في النّقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح. المركز الثّقافي العربي، ط1، 1994، ص: 101.

بالإيحـاء النـّفسيّ، والتّصـوير العامّ عن طريق الرّمـز"[1]، فيشعر المتلقِّي في أثناء قراءته للشِّعر باللّذة التيِّ يشعر بها الشّعراء في لحظة الإبداع، وقد وظّف الشّاعر القديم كثيرًا من المفردات والأسماء التيِّ غدت رموزًا، من مثل كلمة البحر التيِّ استخدمت كرمز للجود والكرم، والشّمس والقمر للجمال والرّفعة، والغراب للشّؤم، والحمام للحنين والاشتياق.

[1] – الأدب ومذاهبه: محمّد مندور. نهضة مصر، 2004، ص: 121

* الصّورة الأسطوريّة:

تُعدُّ الأسطورة[1] رافدًا من روافد الفِكر والثّقافة التيّ اهتمّ بها الشّعراء، ووظَّفوها في أشعارهم، باعتبارها من أفضل أشكال الإسقاط بالعودة إلى التّاريخ القديم، والموروثات الشَّعبيّة، وحُسْن استخدامها حتّى لا تبدو ناشزةً مُصْطَنَعة، فوظيفتها في النّص وظيفة بنائيّة، لذلك يُشترَط على الشّاعر أن يعي الإطار التّاريخي موردًا ومضربًا لأنّها تُمثِّل مَعْلَمًا للمتلقِّي يُضِيء له زوايا تُمكِّنه من مقاربة الدّلالة العامّة.

وقد يستمدّ الشّاعر أفكاره من الشّعائر الدِّينيّة المقدّسة، لاحتوائها على قيمٍ أخلاقيّة، وغناها بالدّلالات.

[1]– **الأُسْطُورَةُ:** تعدّدت الآراء حول مفهومها، واختلفت وجهات النّظر، ومَرَدُّ ذلك اختلاف إيديولوجيّات كلّ باحثٍ. اشْتقّت من "سَطَر الأحاديث"، وموضوعها: قصص الآلهة، والأبطال الغابرين، وِفْقَ تصوُّراتٍ وتأمُّلاتٍ مختلفة، وأحكام تتناسب مع العصر الذّي وُجِدَت فيه وتتضمّن الأسطورة خلاصةَ تجربة الإنسان ومحاولاته في فهم حقيقة وجوده، واستخلاص تجاربه وماضيه، وِفْقَ منطقٍ خاصٍّ، ووفق مضامين أخلاقيّة تُصَاغ في قوالب أدبيّة تتوارثها الأجيال، لتصبح تسجيلاً للوعي واللّاوعي الإنسانيّ ،في الوقت نفسه، من أشهر الأساطير: أسطورة أوديب العنقاء، أوزيريس، وقد وردت لفظة الأسَاطِير في القرآن الكريم في مواضع عدّة:

–﴿ **وَمِنْهُم مَنْ يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آَذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِنْ يَرَوْا كُلَّ آَيَةٍ لاَ يُومِنُوا بِهَا حَتىّ إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الذِّينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ** ﴾ سورة الأنعام، الآية: 25.

– ﴿ **وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ** ﴾ **سورة الأنفال، الآية: 31.**

– ﴿ **لَقَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ وَآَبَاؤُنَا هَذَا مِنْ قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ** ﴾ **سورة المؤمنون، الآية: 83.**

– ﴿ **وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا** ﴾ **سورة الفرقان، الآية:5.**

– ﴿ **إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آَيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ** ﴾ سورة القلم، الآية: 15. وقد وردت عبارة "أَسَاطِير الأوَّلِين" في هذه الآيات، بمعنى الخرافة والقصص الكاذبة التيّ لا أساس لها من الصِّحة. ترجمة مصطلح الأسطورة في:

– مظاهر الأسطورة: مرسيا الياد. تر/ نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص: 5.

– ملامح أسطوريّة في الشّعر الجاهلي: محمود شكيب أنصاري/ عاطي عبيات. مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة، العدد 25، 1389هـ، ص: 98.

– الأسطورة والتّراث: سيد القمني. المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999، ص: 23.

– أساطير العالم القديم: كارم محمود عزيز. مكتبة النافذة، ط1، 2007، ص: 19.

– الرؤيوي/ الأسطوري: عبد القادر فيدوح، جامعة البحرين، كليّة الآداب، ص: 01.

الإنسانيّة[1]، وتعود إلى شخصيّات تحمل مخزونًا ثقافيًّا عميقًا، تتّسم بصفاتٍ معيّنة صارت لازمةً لها.[2]

وَقَد كَثُر توظيف الأسطورة في العصر الحديث، حيث غَدَت مُكوِّنًا رئيسًا في صُوَرِهم وقصائدهم[3]، وعندما يُضِيف الشّاعر توظيفًا أسطوريًّا لنصِّه، فإنّه يرتفع بألفاظ قصيدته من مدلولاتها العاديّة إلى مستوى رمزيٍّ موحٍ.

لقد أبدع الإنسان القديم الأسطورة للتّعبير عن نفسيّته وحاجاته، ثم جاء الشّاعر المعاصر الذّي استعار ممّن سبقوه موقفهم وتفكيرهم، ووجدانهم مثل؛ الصّور الاستعاريّة معادلاً موضوعيًّا لما يريدون التّعبير عنه، لتغدو بنية هامّة في نسيج القصيدة، ويُصبح استخدامها وسيلة فنيّة تتيح للمبدع التّعبير الفنيّ المستوحى من رؤيته للواقع، ممّا يجعل نصوصه أشدّ فاعليّة وأقوى تأثيرًا في متلقِّيه، وقد فتح التّوظيف الأسطوريّ في الشِّعر آفاقًا رحبة للتّعبير عن القضايا الرّاهنة في المجتمع، حتىّ لا نكاد نجد شاعرًا معاصرًا مستغنٍ عن الاستفادة من مثل هذه التّقنيّات، على الرّغم من تباين مستوى التّوظيف ما بين الإيحائيّة تارةً، والتّراكم أو الآليّة من طورًا آخر.

وبهذا يمكن القول إنّ الصّورة الشِّعريّة بأشكالها المختلفة الحسّيّة منها والذّهنيّة تُشكِّل مع اللّغة والإيقاع ظاهرةً أسلوبيّة تُسهِم في بناء القصيدة، فهي تُمثِّل جوهر التّجربة الشِّعريّة، والأداة الأولى للصّياغة الفنيّة، نظرًا لما تُحدِثه من معانٍ يسعى المتلقِّي إلى تفسيرها جماليًّا من خلال عمليّة التّذوّق الفنيّ، فهي الجِسْر الذِّي يصل بين الشّاعر والمتلقِّي، الذِّي ترقى ذاته كلّما وجدت نصًّا شعريًّا يمتاز بالجمال، وعندما يواكب الخيال الصّورة، فهذا يدلّ على اكتمال النّص، بالإضافة إلى توفّر عنصر الإدراك الذِّي يغدو أولى مراحل بناء العمليّة الإبداعيّة، والوسيلة المثلى لتفسير مختلف التّنبيهات الحسِّيّة المختلفة؛ حيث تؤدِّي الصّورة جملةً من الوظائف، هدفها الأوّل والأخير الإقناع والتّأثير[4].

---

[1]- الأسطورة في الشّعر العربي: يوسف حلاوي. دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، 1992، ط1، ص: 73.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3]- إلا أنّ ذلك لا يعني غيابها في العصور الأخرى، فقد لجا الشّعراء الجاهليّون إلى توظيفها، فالصّحاري الشّاسعة، وشَظَفُ العيش، والمعارك والأوثان، وصُوَر الحيوانات، كلّها عبارة عن صور حسّيّة موجودةً في ذاكرة الشّاعر ، ولذلك كَثُرَت عنده التّشبيهات والرّموز، فغدت المرأة ،مثلاً رمزًا للخِصْب والتّجدّد والاستمراريّة...

[4] – هناك وظائف عدّة للصّورة الشِّعريّة وهي:

* **الوظيفة الجماليّة**: وهي أولى الوظائف، لأنّ هدف الشّاعر هو الإبداع في ظلّ وجود لغة تتجاوز المستوى العادي من النّاحيتين الدّلاليّة والتّركيبيّة.

* **الوظيفة الانفعاليّة**: من خلال التّعبير عن مشاعر المبدع وانفعالاته.

* **الوظيفة الوصفيّة**: وتتحقّق من خلال وصف الشّاعر لواقعه الخارجيّ.

* **الوظيفة الحجاجيّة**: عندما يكون غرض الشّاعر إقناع المتلقّي برأيٍ فنيٍّ، أو قضيّةٍ ما.

الفصل الثَّاني: التَّشكيل الصَّوتي والإيقاعي في ديوان الرَّندي:

1- الموسيقى الخارجيَّة:

أ- البحر(الوزن الشِّعريّ)

ب- القافية.

ج- الرويّ

2- الموسيقى الدَّاخليَّة:

أ- التّكرار:

* **تكرار الحرف.**
* **تكرار الكلمة.**
* **تكرار العبارة.**

ب- الجناس:

* **الجناس التَّام.**
* **الجناس النَّاقص.**

ج- التَّصريع.

يُعدُّ الجانب الموسيقيّ في القصيدة من أولى القضايا التيِّ اهتم بها الشُّعراء والنُّقاد على حدٍّ سواء، لارتباطها بالفطرة الإنسانيَّة[1] الميَّالة للطَّرب وحُسْن النَّغَم "فالشِّعر صورةٌ جميلةٌ من صُوَرِ الكلام"[2] تؤثِّر في المتلقِّي إذا ما أَحْسن توظيفها ضمن الإطار التَّشكيليِّ والجماليِّ للنَّص الشِّعريِّ والذِّي يُعبِّر عن مختزنات الحالة الانفعاليَّة لحظة صناعة القصيدة.

تتفاعل في القصيدة الموسيقى بنوعيها الدَّاخليَّة والخارجيَّة، ولا يخرج أيُّ إيقاعٍ عن هذين العنصرين.

1- الموسيقى الخارجيَّة:

تُشكِّل الموسيقى الخارجيّة مُكوِّنًا أساسيًّا من مُكوِّنات البنية الإيقاعيَّة للقصيدة، ومن أبرز عناصرها الوزن أو البحر بالإضافة إلى تشكيل القوافي بُغيَة الكشف عن الوحدات الدَّالة، والنَّاجمة عن التَّرديدات الصَّوتيَّة والإيقاعيَّة والجماليَّة في ديوان الرُّندي.

أ- البحر(الوزن الشِّعري):

يُعدُّ الوزن من أبرز الخصائص الإيقاعيَّة المسهمة في تحقيق تماسك النَّص الشِّعريِّ، ولا يمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال الفصل بينهما، فهو ضروريٌّ للشِّعر، وعنصرٌ فعَّالٌ لا يستقيم البناء بدونه[3] وسنحاول ،من خلال جدول إحصائيٍّ، أن نتعرَّف على البحور الشِّعريَّة التيِّ نظم عليها الرُّدي قصائده ومقطوعاته، ومعرفة نسبة تواترها في الدِّيوان.

[1]- يرى إبراهيم أنيس أنَّ هناك حاسَّةً سادسةً تُولَد مع الطِّفل، تمنحه القدرة على تذوُّق الجمال الموسيقيِّ في بيئته المحيطة به، إلَّا أنَّ هناك جوانب مكتسبة؛ فالمولود في عائلة تُعنَى بالموسيقى يكون أكثر استعدادًا لسماعها وتذوُّقها، وإدراك ما فيها من تشكيل إيقاعيٍّ، عكس الطِّفل المولود في جوٍّ بعيدٍ عن الظُّروف السَّابقة. يُنظَر:

– موسيقى الشِّعر : إبراهيم أنيس. ص: 5.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]–دراسات في النَّقد العربي: عثمان موافي. دار المعرفة الجامعيَّة، ط3، 2000، ص: 133.

البحر الشّعري[1]	عدد القصائد	النّسبة المئويّة	عدد المقطوعات	النّسبة المئويّة	عدد النّتف	النّسبة المئويّة	الأبيات اليتيمة	النّسبة المئويّة
الكامل	24	31.57	5	14.28	5	12.5	1	8.33
البسيط	18	23.68	6	17.14	10	25	3	25
الطّويل	12	15.78	4	11.42	4	10	2	16.66
الوافر	5	6.57	1	2.85	3	7.5	/	/
السّريع	4	5.26	6	17.14	6	15	/	/
الرّمل	4	5.26	4	11.42	1	2.5	3	25
الخفيف	4	5.26	/	/	5	12.5	/	/
المتقارب	3	3.94	4	11.42	3	7.5	/	/
المديد	1	1.31	/	/	/	/	/	/

[1]– البحور الشّعريّة التيّ وضعها الخليل عددها أربعة عشر بحرا وهي:

– **الكامل**: تفعيلاته هي: مُتَفَاعلن مُتَفَاعلن مُتَفَاعلن.

– **البسيط**: تفعيلاته هي: مُسْتَفعلن فَاعِلُن مُسْتَفعلن فَاعِلُن.

– **الطّويل**: تفعيلاته هي: فَعُولن مَفَاعِيلن فَعُولن مَفَاعِيلن.

– **الوافر**: تفعيلاته هي: مُفَاعَلتن مُفَاعَلتن فَعُولن.

– **السَّريع**: تفعيلاته هي: مُسْتَفعلن مُسْتَفعلن مَفْعُولات.

– **الرَّمل**: تفعيلاته هي : فَاعِلَاتن فَاعِلَاتن فَاعِلَاتن.

– **الخفيف**: تفعيلاته هي: فَاعِلاَتن مُسْتَفْعلن فَاعِلاَتن.

– **المتقارب**: تفعيلاته هي: فَعُولن فَعُولن فَعُولن فَعُولن.

– **المديد**: : تفعيلاته هي: فَاعِلاَتن فَاعِلن فَاعِلاَتُن.

– **المنسرح**: تفعيلاته هي: مُسْتَفعلن مَفْعُولات مُسْتَفْعلن.

– **المجتّث**: تفعيلاته هي: مُسْتَفْعِلن فَاعِلَاتُن فَاعِلَاتُن.

– **الهزج**: تفعيلاته هي: مَفَاعِيلن مَفَاعِيلن مَفَاعِيلن.

– **المضارع**: تفعيلاته هي:مَفَاعِيلن فَاعِلاَتن مَفَاعِيلن.

– **المقتضب**: تفعيلاته هي: مَفْعُولاَت مُسْتَفْعلن مُسْتَفْعِلن.

المنسرح	1	1.31	2	5.71	1	2.5	/	/
الرّجز	/	/	2	5.71	1	2.5	/	/
المجتث	/	/	1	2.85	1	2.5	2	16.66
الهزج	/	/	/	/	/	/	1	8.33
المجموع	76	99.94	35	99.94	40	100	12	99.98

*يتَّضح ،من خلال هذا الجدول الإحصائيِّ، أنَّ الرُّندي نَظم أشعاره المبثوثة في ديوانه على ثلاثة عشر بحرًا، مُعظمها تنتمي للبحور الطَّويلة بنوعيها البسيطة والمركّبة[1]، وفي مُقدِّمتها الكامل البسيط، الطَّويل، والوافر[2] ،بنسب متفاوتة وهي من أكثر البحور تواترًا في الشِّعر العربي القديم، ممَّا يُظهِر رغبة الشَّاعر في السَّير على نهج من سبقه من صانعي القصائد.

*لم يكتفِ الرُّندي بنظم القصائد الطِّوال؛ بل جاء الدِّيوان غنيًّا بالمقطوعات الشِّعريَّة، والنّتف وحتىَّ الأبيات اليتيمة المنظومة على بحورٍ مختلفةٍ :(المنسرح، الرّمل، الخفيف، المتقارب، المديد، الرّجز المجتّث، الهزج) التيِّ عالج من خلالها، أغراضًا متعدِّدةً ذات علاقة ببيئته السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والثَّقافيَّة والحضاريَّة.

ولتوضيح المسألة أكثر سنحاول الانتقال من سياق اختيار البحر كإطارٍ خارجيٍّ لموسيقى القصيدة إلى محاولة رصد طُول نَفَسِ الشَّاعر في النَّظْم، وذلك من خلال إحصاء عدد الأبيات المنظومة في كلِّ بحرٍ من البحور السَّابقـة والتيِّ بلغ عددها في ديوان الرّندي 1824 بيتًا شعريًّا.

البحر الشِّعريّ	عدد الأبيات	النِّسب المئويّة
البسيط + مخلع البسيط	431	23.62
الكامل	392	21.49
الطَّويل	332	18.20

[1]– البحور البسيطة؛ وهي ما كانت أحادية التّفعيلة مثل البحر المتقارب، أمّا البحور المركّبة فهي المتباينة التّفعيلة، مثل الطّويل والبسيط...

[2]– احتلَّ البحر الطَّويل المرتبة الأولى في الشِّعر العربيّ القديم، غير أنَّه في ديوان الرّندي جاء في المرتبة الثَّالثة بعد الكامل والبسيط.

المتقارب	139	7.62
السَّريع	128	7.01
الوافر	118	6.46
الرَّمل	107	5.86
الخفيف	66	3.61
المنسرح	49	2.68
المديد	41	2.24
الرّجز	11	0.60
المجتّث	9	0.49
الهزج	1	0.05
المجموع	1824	99.93

* لعلَّ أوَّل ملاحظةٍ يمكن استقراؤها من خلال هذا الجدول؛ أنَّ البحر الكامل تراجع إلى المرتبة الثانية، ليحتلَّ البسيط الصَّدارة، وإن كان بشكلٍ طفيفٍ، والشَّيء نفسه بالنِّسبة للبحر الوافر الذِّي تراجع إلى المرتبة السَّادسة فاسحًا المجال لكلٍّ من البحر المتقارب والسَّريع، وهو الأمر الذِّي يُعزِّز من فرضيَّة أنَّ الأحكام الصَّادرة في هذا المجال تبقى أحكامًا نسبيَّةً خاضعةً لحالة الشَّاعر الانفعاليَّة ورغبته في نقل تجاربه الشَّخصيَّة المبثوثة في ديوانه.

* يمتاز الشَّاعر بطول النَّفَس، وهو ما يظهر من خلال عدد الأبيات المعتبَر في ديوانه بمختلف الأشكال من قصائد إلى مقطوعات إلى نُتف ، وأبياتٍ يتيمة...

* إنَّ انتماء معظم أشعار الدِّيوان إلى بحورٍ كثيرةِ الاستعمال في الشِّعر العربيّ القديم كما أكَّد ذلك إبراهيم أنيس بقوله: "...ثمَّ نَرَى كُلاًّ من الكامل والبسيط يحتلُّ المرتبة الثَّانية في نسبة الشُّيوع، وربَّما جاء بعدهما كلٌّ من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التيّ ظلَّت في كلِّ العصور موفورةَ الحظِّ يَطْرُقها كلُّ الشُّعراء ، ويكثرون النَّظم منها، وتَألفها آذان النَّاس في بيئة اللُّغة العربيَّة"[1]، وهو ما

[1]- موسيقى الشِّعر : إبراهيم أنيس. ص: 189-190.

يترتَّب عليه أحكامٌ نقديَّةٌ معياريَّةٌ، وإشكاليَّةٌ مفادها: هل هناك علاقةٌ بين البحور الشِّعريّة والأغراض في ديوان الرُّندي؟

نَاقَشَ كثيرٌ من النُّقاد قضيَّة هذه العلاقة ضِمْن قضايا نقديَّةٍ مختلفةٍ؛ منها قضيَّة اللَّفظ والمعنى أو الشَّكل والمضمون وغيرها، ومن بين هؤلاء؛ **حازم القرطاجنيّ** في كتابه : **"منهاج البلغاء"**، **وأبو هلال العسكري** في كتابه **"الصِّناعتين"**.

يرى **حازم القرطاجنيّ** أنَّه من الضَّروريِّ مُوافَقة الوزن الشِّعريِّ للغرض المراد النَّظم فيه من خلال قوله: "وللأعاريض اعتبارٌ من جهة ما تَلِيق به من الأغراض، واعتبار من جهةِ ما تَلِيق به من أنماطِ النَّظْم. فمنها أعاريضٌ فخمةٌ رَصِينةٌ تصلُح لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه، نحو عروض الطَّويل والبسيط وفئة...وكثير من مقصرات ما سِواه من الأعاريضِ"[1]، فهو ،بذلك، يربط بحر البسيط والطَّويل بأغراضِ الفخر والمدح والهجاء التيِّ تتطلَّب نَفَسًا طَوِيلًا وتفعيلاتٍ طويلةٍ ذاتَ رتابةٍ معيّنة كفيلةٍ باستيفاءِ مقصديَّة الشَّاعر، وإيصالها إلى المتلقِّي.

أمَّا **أبو هلال العسكري** في كتابه **"الصِّناعتين،** فلم يَدْعُ إلى ضرورة الملاءمة بين الوزن الشِّعريِّ والغَرَض صراحةً بل أشار إليه في مَعْرض حديثه عن صناعة القصيدة، حيث يقول:"وَإِذَا أَرَدْتَ أَنْ تعمل شعرًا فاحْضِر المعاني التيِّ تُرِيد نَظْمَهَا فكرَك، وَأَخْطرها على قَلْبك، واطْلُب لهَا وَزْنًا يتأتَّى فِيه إيرادُها، وقَافِيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكَّن من نَظْمِه في قافيةٍ ولا تتمكَّن منه في أخرى، أو تَكُون في هذه أقْرَب طريقًا وأيْسَرُ كُلْفَةً من في تلك، ولَأَنْ تَعْلو الكَلَام فتأخُذَه من فوقٍ فيجيءَ سَلِسًا سَهْلًا ذَا طلاوةٍ ورونقٍ خيرٌ منْ يَعْلُوك فيجيءَ كزًّا فجًّا ومتجعِّدًا جَلْفًا"[2]، وهَذَا يعني أنَّه لم يفصل الحديث في موسيقى الشِّعر، والمعاني المتعلِّقة بها بصفةٍ دقيقةٍ؛ بل اكتفى بالقول إنَّ على صانعِ القصيدة أنْ يَطْلُبَ لهَا وزنًا وقافيةً، ليكون صاحب **" منهاج البلغاء"** من أكثر النُّقاد الذِّين رَبَطُوا بين كلِّ وزنٍ والغرض المناسب له بشكلٍ مُنَظَّمٍ وأكثرَ شموليَّةً.

أمَّا في العصر الحديث فنجد **إبراهيم أنيس** الذِّي حاول تَقْنِينَ هذه العلاقة بقوله: " عَلَى أَنَّنا نستطيع ونحن مُطْمَئِنُّون أنْ نُقَرِّرَ أنَّ الشَّاعر في حالة اليأس والجزع يتخيَّر عادةً وزنًا طويلاً كثير المقاطع يصبُّ فيه من أشجانِه ما يُنَفِّس عنه حُزْنَه وجَزَعه، فَإِذَا قِيل الشِّعر وقتَ المصيبةِ والهلعِ تأثَّر بالانفعالِ

[1]– منهاج البلغاء: حازم القرطاجنيّ. ص: 205

[2]– الصِّناعتين. الكتابة والشِّعر: ابو هلال العسكري. ص:139.

النَّفسيِّ، وتَطلَّب بحرًا قصيرًا يتلاءم وسرعةَ النَّفَس، وازدِيادِ النَّبَضات القلبيَّة، ومِثْلُ هذا الرِّثاء الذِّي قد يُنْظَمُ ساعةَ الهَلَعِ والفَزَعِ لا يكون عادةً إلَّا في صورةٍ مقطوعةٍ قصيرةٍ لا تكاد تَزِيد أبياتُها عن عشرة أمَّا تلك المراثي الطَّويلة فأغْلَب الظَّنّ أنَّها نُظِمَت بعد أنْ هَدَأَتْ ثَوْرَةُ الفَزَعِ، واسْتَكَانَتِ النُّفوس باليَأْسِ والهمِّ المستمرِّ"[1]؛ فالنَّاقد ميَّزَ بين نوعين من الرِّثاء؛ أوَّلهما يكون وقتَ المصيبة؛ أيْنَ يحسُّ الشَّاعر بالانفعالِ الشَّدِيد من هولِ المصيبةِ التيِّ حلَّت به، فيستدعي ذلك بحرًا قصيرًا يتناسب مع تغيُّر الحالة النَّفسيَّة والفيزيولوجيَّة له، أمَّا النَّوع الثَّاني فيكون بعد أنْ هدأت نفسه، واستقرَّت على الألم واليَّأس من استردادِ ما ضاع، فهذا ما يحتاج إلى طُولِ نَفَس، وبحرٍ قادرٍ على استيعاب تجربة الشَّاعر بعد مُضِيِّ زمنٍ من وقوع الحادثة الأليمة.

ولمحاولة الإجابة عن هذه الإشكاليَّة، ومدى التزام الرّندي بآراء النُّقاد السَّابقة، قُمْنا بتتبُّع الأغراض الشِّعريَّة التيِّ نَظَم فيها الشَّاعر، وارتباطها بالأوزان:

الغرض الشعري + البحر الشعري	المدح	ن.م[2]	الرثاء	ن.م	الحكمة	ن.م	الغزل	ن.م	الوصف	ن.م	أغراض مختلفة	ن.م
الكامل	227	20.61	/	/	4	11.42	86	40.37	12	14.81	/	/
البسيط	165	14.98	153	95.03	2	5.71	41	19.41	18	22.22	/	/
الطويل	295	26.79	8	4.96	/	/	17	7.98	2	2.46	/	/
الوافر	68	6.17	/	/	/	/	20	9.38	6	7.40	/	/
السريع	91	8.26	/	/	8	22.85	6	2.81	10	12.34	10	62
الرمل	54	4.90	/	/	6	17.14	7	3.28	8	9.87	35	69
الخفيف	31	2.81	/	/	15	42.85	14	4.48	6	7.40	/	/
المتقارب	90	8.17	/	/	/	/	12	5.63	4	4.93	25	06

[1]- موسيقى الشِّعر: إبراهيم أنيس. ص: 175-176.

[2]- **ن.م** : اختصارٌ للنِّسبة المئويَّة.

المديد	41	3.72	/	/	/	/	5	2.34	2	2.46	3	48
المنسرح	39	3.54	/	/	/	/	5	2.34	2	2.46	3	48
الرجز	/	/	/	/	/	/	/	/	11	13.58	/	/
المجتث	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	9	40
الهزج	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	16
المجموع	1101	99.95	161	99.99	35	99.97	213	97.85	81	99.93	86	95

*يتَّضح ،من خلال هذا الجدول، أنَّ الرُّندي نَظَم في أغراضٍ مختلفةٍ منها المدح والرِّثاء والحكمة وشعر الغزل الذِّي جاء مُرتبطًا بمجالس الخمرة والوصف وأغراضٍ أخرى منها؛ الحنين والغربة...أمَّا من ناحية البحور الشِّعريَّة، فجاءت معظم قصائد المدح منظومةً على البحر الطَّويل الذِّي نَظَم فيه أكثرَ من ثُلثِ الشِّعر العربيِّ القديم[1]، وإذا صحَّ اعتبار العلاقة ضروريَّةً بين الوزن والموضوع، أَلْفَيْنَا الرُّندي فَضَّله على بقيَّة البحور لِكَونِه شاعرَ بلاط بني نَصْر الذِّي أَنْشَد قصائدَ كثيرةٍ في مَدْحِ خلفائِهم والإشادةِ بانتصاراتِهم، وهو ما يتطلَّب بحرًا يتميَّز بوحداتٍ صوتيَّةٍ عريضةٍ ممَّا يُتِيحُ له الفرصةَ الكاملة لعَرْضِ مفاخر ممدوحيه، وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجنيّ بقوله: "وَمِنْهَا أَعَارِيضٌ تَلِيق ...مَقَاصد التيِّ تحتاجُ إلى جَزَالَة نمطِ النَّظْم، يجب أن تُنْظَم في سِلْك الأَعَاريض التيِّ من شأنِ الكَلاَمِ أنْ يكونَ نَظْمُه فِيهَا جَزلا نَحْو عَرُوض الطَّويل والكامل"[2]؛ فالمدح ،إذن، من الأغْرَاض التيِّ تحتاج إلى جَزَالة وقوَّةٍ في الألفاظِ قادرةٍ على التَّأثِير فِي المتلقِّي أو الممدوح، وجَعْله يَتَفَاعل مع القصيدة، وبالتَّالي تعزيز مكانة الشَّاعر في البِلاطِ.

لم يستغنِ الرُّندي عن بقيَّة البحور الأخرى أثناء نَظْمِه لشِعْرِه؛ بل جاءت تاليةً لبحر الطَّويل وموزَّعةً على شتىَّ الأغراضِ، ومن الطَّبيعيِّ ،في هذا المقام، أنْ يتم توظيف من الأوزان ما يُنَاسب عَوَاطفه، ويعبِّر عن النَّص في شكله الدّلالي العامِّ.

مِنَ الصَّعب التَّحكُّم في الإيقاع الشِّعريِّ داخل النَّص الشِّعريّ الواحد، وَرَبْطه بإحساسٍ مُعيَّنٍ ذلك أنَّ قصيدة الرُّندي اشتملت على محطَّاتٍ متعدِّدةٍ، لِتَصلَ ،في الأخير، إلى الغرضِ المقصود.

[1]– موسيقى الشِّعر: إبراهيم أنيس. ص: 189.

[2]– منهاج البلغاء: حازم القرطاجنيّ. ص: 205.

فعندما تتوافق انفعالاته المتداخلة مع تلك الإيحاءات التيّ هي ،بدورها، كثيرةٌ ومختلطةٌ في إيقاعاتِ البحر ذاته يَحْدُثُ الانسجام التّامُّ داخل البناء الشّعريّ.

يبدو أنَّ هناك توافقًا بين الوزن الشّعريّ والأغراض التيّ أرَاد الرُّندي القول فيها، ذلك أنَّه اختار البحور الطَّويلة للأغراض الشّعريَّة التَّالية: المدح، الرّثاء، الغزل... وهي التيّ تفنَّن الشُّعراء الذّين سَبقوه في نَظْمِها "ويُعدُّ الطَّويل والبسيط وجميع بحور دائرة المختلف من أَطْوَل البحور وأحْفَلها بالجلال والرَّصانة والعُمق، إلّا أنَّ الطَّويل أرْحَبُ صدرًا من البسيط، وأطْلَقُ عنانًا، وألطفُ نغمًا، فهو البحر المعتدل حقًّا، ونَغَمُه من اللُّطف بحيث يخلُص إليك وَأَنْتَ لَا تَكَادُ تَشْعُرُ بِهِ"[1]، ولذلك آثَره الرُّندي إلى جانب البحور السَّابقة لِيَمْنَحَه حُريَّةً أكبر، ومساحةً شعريَّةً أوسعَ، نتيجة ملاءمة الوزن للمعنى المطروق "فَلَا يَضْطَرُّ الشَّاعر إلى الغُمُوضِ، أو التَّعقيدِ كَيْ يَسْتَقِيم مَعَه الوَزْن"[2]، أمَّا الأغراض التيّ ظَهَرَت مع تطوُّر الحياة، وتغيُّر الظُّروف ،ولاسيما، في الأندلس، وبخاصَّةٍ في عصر سيادة غرناطة ومنها: (شِعْر الجِهاد، الحنين، رثاء المدن، مجالس الخمرة ، وصف الطَّبيعة...)؛ فزاوج فيها بين البحور الشَّائعة والأقلّ استعمالًا مثل: المديد ، الرّجز، المنسرح...نظرًا لتراوُح نفسيَّةِ الشَّاعر بين الثّباتِ تارةً وعدم الاستقرار تارةً أخرى.

جاء النَّصيب الأكبر من قصائد الرّثاء منظومةً على البحر البسيط بنسبةٍ عاليةٍ ،كما هو مبيَّن في الجدول، وهو ما يتناسب وحالة الحزن، وإظهار الشّجوّ، والضّعف إزاء مصاب جللٍ، سواءً أكان بموت شخص عزيزٍ أو ضياعِ مدنٍ، وسقوطِ قلاعٍ وأحصنةٍ... وما يتطلَّبه ذلك من كلامٍ رقيقٍ يمتاز بالحنانِ والرِّقةِ.

نَظَم الشَّاعر أبياتًا قليلةً جدًّا في الحكمةِ جاءت أبياتٌ منها على بحر الخفيف، والسَّريع والكامل...ولعلّ سببَ الإقلال يعود إلى أنَّ الرُّندي كانَ مشغولًا بقصائدِ المدح والرّثاء بهدف شَحْذِ هِمَمِ خُلَفَاء ومُلوك غرناطة لحمايةِ وطنهم، واسترجاع ما ضَاعَ من مدنٍ في أيدي الإسبانِ.

جَاءَ في ديوانِ الرُّندي أبياتٌ متفرِّقةٌ منظومةٌ على بحر الرَّجز والمجتثّ والهَزَج، وهي من أقلِّ البحور شيوعًا في الشّعر العربيِّ القديم.

---

[1]- جماليَّة التَّشكيل العروضيّ والإيقاعيِّ للبحر الطَّويل: خلف خازر الخريشة. مجلَّة دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، المجلَّد 41، ملحق 2 2014، ص: 788.

[2]- المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر: إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، 1411هـ-1991م، ص: 11.

إنَّ القول بضرورةِ اختيار الشَّاعر للوزن الذِّي يتناسبُ مع الغرض المنشودِ في ديوان الرُّندي مقولةٌ لا يمكن الجَزْم بها فهي تبقى مسألةً نسبيَّةً، لأنَّ الدَّفقة الشُّعوريَّة التيّ يشعر بها نَاظِم القصيدة لا تنتظر منه الوقوفَ لاختيار البَحر المتناسب مع المعاني المراد التَّعبير عنها، فهو ،وحده، من يستطيع التَّعبير عن تجاربه وِفْقَ بناءٍ موسيقيٍّ متكاملٍ ومتناسقٍ، يَشْمل الإطارَ العامّ والخاصّ.

جاءتْ مُعْظَم المقطوعات والأبيات المنظومة في غرضِ الغزل ومجالس الخمرة منظومةً على بحورٍ قصيرةٍ أو متوسِّطةٍ لارتباطه بالعبث واللَّهو، ومعاقرةِ الخمرة، ووصف السَّاقيَات...وهو ما يحتاج إلى نغمٍ خفيفٍ، وتفعيلاتٍ بسيطةٍ.

هذا فيما يتعلَّقُ بنسبة تَواُتر البحور في ديوان الرّندي، أمَّا إذا انتقلنا للحديثِ عن ما يلحقُ تفعيلاتِ البحورِ من تغيّراتٍ، وبمَا يمنحُه الشَّاعر لنفسِه من جوازاتٍ، فإنَّ ذلكَ يقتضي التَّسليم مُسبَقًا بأنَّ الالتزام الحرفيَّ بالشَّكل النَّظريّ الذِّي وَضَعه **الخَليل** نادرَ التَّحقُّق، ولذلك يلجأُ الشُّعراء إلى التَّنويع في الإيقــاعِ مــن خــلال الـزِّحـافاتِ والعِلَل[1] التيِّ لم يَسْلَم شِعْر الرَّندي منها. وبما أنَّنا لا

---

[1]- **الزِّحَافَاتُ**: هو تَغْيِّيرٌ يَطْرأُ على التَّفعيلاتِ إمَّا بالحذْفِ أو الزِّيادةِ، أو تَسْكِين المتحركِّ مِنْهَا، وله عدَّة أنواعٍ منها: الإضْمَار، الوَقْص، الخَبن الطَيّ، القَبض، العَقل، العَصب، الكَفّ، الخَبل، الخَزل، الشَّكل، النّقص. **العِلَلُ**: يُقصَد به ذلك التَّغيِّير الطَّارئ على تفعيلة العَرُوض أو الضَّرب وُيشترَط التزامُه في كامل القصيدةِ إذَا ورد في مَطْلَعِهَا. التَّرجمة في:

- علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق. دار النَّهضة العربيَّة للطِّباعات والنَّشر، بيروت، 1407هـ-1987، ص: 170-175.

- أهدى سبيل إلى علمي الخليل. العروض والقافية: محمود مصطفى. شرح وتحقيق.سعيد محمَّد اللّحام، عالم الكتب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع بيروت- لبنان، ط1، 1417هـ-1996م، ص: 18.

- الوجه الجميل في علم في الخليل: أبو سعيد شعبان بن محمَّد القرشي الآثاري، ألفيّة في العروض والقوافي، نُشِرَ لأوَّل مرَّةٍ، تحقيق. هلال ناجي عالم الكتب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1418هـ- 1998م، ص: 118.

- القواعد العروضيَّة وأحكام القافية العربيَّة: محمَّد بن فلاح المطيري. تقديم: سعد بن عبد العزيز مصلوح/ عبد اللَّطيف بن محمَّد الخطيب. مكتبة أهل الأثر، ط1، 1425هـ- 2004م، ص: 28.

- المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر: إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م ص: 254.

- دراسات في العروض والقافية: عبد الله درويش، مكتبة الطَّالب الجامعيّ، ط3، 1407هـ- 1987م، ص: 123-129.

- المختار من علوم البلاغة والعروض: محمَّد عليّ سلطاني. دار العصماء، ط1، 1427هـ- 2008م، ص: 199.

- المرشد الوافي في العروض والقوافي: محمَّد بن حسن بن عثمان. دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان،ط1، 1425هـ- 2004م، ص: 28.

- أوزان الشِّعر: مصطفى حركات, الدَّار الثَّقافيَّة للنَّشر، القاهرة، ط1، 1418هـ- 1998م، ص: 34.

نستطيع إحْصَاءَهَا على جميع مساحاتِ القَصَائد، فإنَّنا قُمْنَا باختيارِ ثلاثِ نماذجَ شعريَّةٍ مِنْ كلِّ بَحْرٍ.

* **البحر الكامل**:

تتألَّف هذه القصيدة من عشرينَ بيتًا في غرضِ المدح ومَطْلَعُهَا[1]:

أَهْـلًا وَسَـهْـلاً بِالهُـمَـامِ[2] الأَوْحَــدِ	**بِالـغَـالِبِـيِّ مُـحَـمَّـدٍ بن مُحَـمَّـدِ**
{0//0/0/{0//0/0/{0//0/0/	0//0///{0//0///{0//0/0/
متْفاعلن } متْفاعلن }متْفاعلـن }	متْفاعلـن} متَفاعلن} متَفَاعلن}
إضْمَار[3] } إضْمَـار } إضْمَـار }	إضْمَـار }

إنَّ المتأمِّلَ لِتفعيلاتِ البحر الكَامل في مطلع القصيدة يجد أنَّ زِحَافَ الإِضْمَارِ وقَع على التَّفعيلة الأولى:(مُتَفَاعِلُن- متْفَاعِلُن) بتَسْكين الحرف الثَّاني، كما هو مبيّن:

التّفعيلة الأولى---- ثماني زحافات.

التّفعيلة الثّانية----- أحد عشر زحافا.

التّفعيلة الثّالثة---- تسع زحافات.

التّفعيلة الرّابعة---- عشر تفعيلات.

التّفعيلة الخامسة---- تسع تفعيلات.

التّفعيلة السّادسة---- عشر تفعيلات.

وهذا يعني أنَّ الرّندي تجاوز الشَّكْل النَّظريّ الذِّي وَضَعَه **الخَلِيل**، ولكنَّه ،في الوقت نفسه، لم يلتزِم الإِضْمَار في التَّفْعِيلات الأُولى كاملةً في القصيدة.

تَكرَّر زِحَافُ الإِضْمَار في القصيدة كُلِّهَا (66مرَّة) أي بنسبةِ 55 بالمئة، مُقَابل 120 إمكانيَّة تزحِيفٍ كانت متاحةً للشَّاعرِ، وهذا ما يُبرِّر رغبته في الحِفَاظ على النَّموذج الشِّعريّ القديم، ولا سيما

[1] - الدِّيوان، ص: 133.

[2] - **الهُمَام**: وهو الرَّجل الشُّجاع الكريم.

[3]- **الإِضْمَار**: وهو نوعٌ من الزّحافَات تكُون بِتَسْكِين الحرف الثَّاني من التَّفعيلة، وعليه تُصبح: مُتَفَاعلن – مُتْفَاعلن أو مُسْتَفْعلن. التّرجمة في:

- علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق. ص: 172.

- أهدى سبيل إلى علمي الخليل. العروض والقافية. محمود مصطفى. ص: 23.

في غرض المدح، وفي الوقت نفسه الخروج على نمطيَّة وتواتر الإيقاع، إلى التَّنويع والتَّعدُّد بُغيَةَ التَّأثِير أَكْثَر في المتلقِّي أو الممدوح.

*__البحر البسيط__:

تتكوَّن هذه القصيدةِ من واحدٍ وعشرين بيتًا[1] ، نَظَمَهَا الشَّاعر في رثاءِ أبيه، جاء في مَطْلَعِهَا:

دَعِ الغُـرُورَ فَـمَا لِلْخُلْدِ مِنْ سَبَبٍ وَلَا قَــرَارًا بِــــدَارِ اللَّـهْوِ وَاللَّعِب

// 0//0}///0}0//0/0}///0 //0//0}0//0}0//0/0}///0

متَـفْعِـلن}فَعِلُن} مُسْـتَـفْعِلُن}فَعِلُنْ مُتَفْعِلن }فَـاعِلُن}مُسْتَفْعِلُـن } فَعِلُن

خَبن }خَبن} خَبن خَبن } خَبن

يتبيَّن من خلال التَّقطيع العروضيّ للقصيدة، والتيِّ أوردنا مَطْلَعها دُخُول زِحَاف الخَبن[2] على التَّفعيلة الأولى من البيت الأوَّل، بالإضافة إلى باقي التَّفعيلات (في الحشو، العَرُوض، الضَّرب)، حيث تمَّ حَـذْف الثَّـاني السَّـاكن (مُسْتَفْعِلن– مُتَفْعلن)، (فَاعِلُن– فَعِلُن) على النحو الآتي:

التفعيلة الأولى--- أحد عشر زحافا.

التفعيلة الثانية--- ثماني زحافات.

التفعيلة الثالثة--- يوجد زحافين إثنين.

التفعيلة الرابعة--- واحد وعشرون زحافا.

التفعيلة الخامسة--- ثماني زحافات.

التفعيلة السادسة---- أربعة عشر زحافا.

التفعيلة السابعة---- زحاف واحد.

التفعيلة الثامنة---- واحد وعشرون زحافا.

وقد بلغ عدد الزّحافَات في القصيدة كاملة 86 زحافًا مُقَابل 168 إمكانيَّةَ ترحيفٍ كانت مُتَاحةً للشَّاعر، أي بنسبة 51.12 بالمئة، وهي نسبة تؤكِّد ،بدورها، رغبته في حمل نفسه على الثَّبات

[1]- الدِّيوان : ص: 116.

[2]– **الخَبن**: وهو نوعٌ من الزّحافات يكون بحذف الثَّاني المتحرِّك، ويقع في بعض التَّفعيلات مثل: مُستفْعِلن– مُتَفْعِلن، فَاعِلاَتن– فَعِلاَتُن، فَاعِلُن– فَعِلُن. الترَّجمة في:

– علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق. ص: 173.

– القواعد العروضيَّة وأحكام القافيّة العربيّة: محمّد بن فلاح المطيري. ص: 31.

والصَّبر إزاءَ هذا المصاب الجَلَل وأَخْذ العبرة من هذه الحياة الفانية، ولذلك استهلّ قصيدته بمطلعٍ في الحكمة، كانت خلاصة تجاربه، ولعلّ هذا العدد من زحافات الخَبَن يؤكِّد ،أيضًا، محاولة الرُّندي تكثيف الإيقاع ليتلاءم مع الحالة الشُّعوريَّة والألم النَّفسي الذِّي يعيشه بعد فقده لوالده.

*** البحر الطَّويل:**

تتكَّون هذه القصيدة من عشرة أبياتٍ، وجاءت في غرض الغزل، أمَّا مطلعها فهو[1]:

أَلِي جَـلَـدٌ أَنْ أَحْـمِلَ الـبَيْـنَ وَالقِلَا   فَكَيْفَ جَمَعْتَ الهَجْرَ لِي وَالتّـرَحُّـلَا

0//0//{0/0//{0/0/0//{/0//   0//0//{0/0/ /{0 /0 /0 //{/0//

فَعُولُ}مَفَاعِيلُن} فَعُولُن }مَفَاعِلُن   فَعُول } مَـفَاعِـيلُـن } فَعُولُن } مَفَاعِلُن

قَبْضٌ}   } قَبْضٌ   قَبْضٌ }   } قَبْضٌ

دَخَل زِحَاف القَبْض[2]على تفعيلات المطلع والقصيدة ككلّ منذ التَّفعيلة الأولى، وهذا بحذف السَّاكن الخامس فأصبحت: (فَعُولُن– فَعُول)،(مَفَاعِيلُن– مَفَاعِلُن)، ولم يكن هذا التَّغيُّر في التَّفعيلة ثابتـًا بل جاء متغيِّرًا ومتنوِّعا على النَّحو الآتي:

التّفعيلة الأولى------ ثلاث زحافات

التّفعيلة الثّانية------ زحاف واحد

التّفعيلة الثّالثة------ ثلاث زحافات

التّفعيلة الرّابعة------ تسع زحافات

التّفعيلة الخامسة----- خمس زحافات

التّفعيلة السّادسة----- زحاف واحد

التّفعيلة السّابعة----- سبع زحافات

---

[1]– الدِّيوان. ص:182.

[2]– **القَبْض**: وهو من أنواع الزِّحافات، يكون بحَذْفِ الحرف الخامس السَّاكن، ويقع في تفعيلتين هما: (فَعُولُن– فَعُول)، (مَفَاعِيلُن– مَفَاعِيل). التَّرجمة في :

– علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق. ص: 173.

– أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية: محمود مصطفى. ص: 23.

– المرشد الوافي في العروض والقوافي : محمَّد بن حسن بن عثمان. دار الكتب العلميَّة، بيروت– لبنان، ط1، 1425هـ–2004م، ص: 29.

التّفعيلة الثّامنة------ تسع زحافات

وقد تَكَرَّر هذا الزِّحَاف في القصيدة 39 مرَّةً مقابل 80 مرَّة إمكانيَّةَ تزحيفٍ واردةٍ، أي بنسبة 48.75 بالمئة، فالإيقاع السَّريع يحاكي نفسيَّة الرّندي المشتاق الوَلْهان الذّي أَعْيَاهُ الشَّوق والصَّبَابة الرَّاغب في لقاء الحبيب، وإِطْفَاء لَوْعَة الهَجْر والفِرَاق؛ فَمِثْل هذه الزِّحافات جاءت لِتُقِيمَ علاقةً توافقيَّةً بين انفعالات الشَّاعر، والمقصد الدّلالي العامّ للقصيدة.

يتَّضح ،ممَّا سبق، أنَّ الرّندي حاول قَدْرَ الإمكانِ التَّنويع في الشَّكل الإيقاعيّ بما يتناسب ومَواقفه الشِّعريَّة والشُّعوريَّة، وبما تقتضيه طبيعة الغرض المرَاد الخَوْضَ فيه، سامحًا لنفسه إدْخَال بعض التَّغييِّرات على تفعيلات البحور.

2- القافية:

تُشَكِّل القافية الرُّكن الثَّاني في موسيقى القصيدة الخارجيَّة إلى جانب الوزن، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، فهي ضروريَّةٌ ليستكمل الشِّعر صِفَته الشِّعريَّة، وقبل التَّطرق إلى تتبُّع حُسْن توظيفها وتنوُّعِها في ديوان الرّندي، وَجَبَ علينا الوقوف ،قليلًا، عند تعريفها اللُّغويّ والاصطلاحيِّ.

أ- القافية لُغَةً:

وَرَدَ في **لِسَان العَرَب** لابن منظور: " وقَالَ: هِيَ قَافِيَةُ الرَّأس، وقَافِيَة كُلّ شَيْء: آخِره، وَمِنه قَافِيَةُ بيت الشِّعر وقِيل: قَافِية الرَّأسِ مُؤَخَّرُه"[1].

أمَّا في **القَامُوس المحيط** فَوَرَد تعريفها كمايلي: "وَالقَافِيَةُ آخِر كلمةٍ في البيت، أو آخِر حَرْف سَاكِن فيه، إلى أوّل ساكنٍ يليه مع الحركة التيِّ قبل السَّاكن، أو هي الحرف تُبْنَى عليه القصيدة"[2].

كمَا وَرَد في كتاب **العَيْن** للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت. 170هـ) تعريفها بقوله: " وَالقَفَا مُؤَخَّرُ العُنق، أَلِفُهَا وَاوٌ، والعَرَبُ تُؤَنِّثُهَا، والتَّذْكِيرُ أَعَمّ...وَتَقَفَّيْتُه بِعَصًا، أَيْ ضَرَبْتُ قَفَاهُ بِهَا وَاسْتَقْفَيْتُهُ بِعَصًا، إِذَا جِئْتُهُ مِنْ خَلْفِ وَضَرَبْتُهُ بِهَا، وَسُمِّيَتْ قَافِيَةُ الشِّعْرِ قَافِيَةً لِأَنَّهَا تَقْفُو البَيْتَ، وَهِيَ

[1]- لسان العرب : ابن منظور، مادَّة (قَفَا)، مج 15، ص: 193.

[2]- القاموس المحيط: الفيروزبادي (ت.817هـ). تحقيق: مكتب تحقيق التُّراث في مؤسَّسة الرِّسالة بإشراف: محمَّد نعيم العرقسوسي، مؤسَّسة الرِّسالة، ط8، 1426هـ- 2005م، ص: 1326.

خَلْفَ البَيْتِ كلّه"[1].

يتَّضِح من التَّعرِيف اللُّغويّ لكلمة (قَافِيَة) أنَّها تتَّفق في كَوْنِهَا آخِر الشَّيء وتَالِيه ومؤخِّرَته؛ فَهو يفيد معنى التَّبعيَّة والتَّعقُّب لما سَبِقَها من حَشْو البيت، أمَّا في الشِّعر فهناك اختلافٌ بين اعتبارها آخِرَ حرفٍ في القصيدة أو آخِرِ كلمةٍ، أو آخر شطرٍ بأكمله، وسنحاول فكَّ هذا اللّبس من خلال إيراد بعض التَّعاريف الاصطلاحيَّة لها.

ب – القَافِيَة اصْطِلَاحًا:

عَرَف التَّعريف الاصطلاحيّ للقافية جَدلًا بين علماء العروض والقافية قدامى ومحدثين[2]، وذلك نظرًا لأهميَّتها؛ إذ لا يمكن أنْ يستقيم كاهِل الشِّعر بمعزلٍ عنها، ولا يَسَعُنَا ،هُنَا، التَّبسُّط في أوجهِ الآراء، وتتَّبُع مواطن هذا الاختلاف والاتِّفاق بِقَدْر ما يَعْنِينا رَسْم الخُطُوات المنهجيَّة التيِّ تُمكِّنُنا من اكتشافِ خصائص استعمالهَا في ديوان الرّندي.

ذهب الخليل تحديدها بقوله: " القافية من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التِّي قبل السَّاكن الأوَّل"[3]، وقد أيَّد هذا التَّعريف كثيرٌ من العلماء[4]، ليغدُو تعريفًا شائعًا صحيحًا.

للقافية أهميَّةٌ بَالِغَةٌ في الشِّعر؛ فَهِيَ: "شَرِيكَةُ الوَزْنِ في الاخْتِصَاصِ بالشِّعْرِ، وَلَا يُسَمَّى شِعْرًا حتَّى

---

[1]– كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت.170هـ). ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلميَّة، بيروت– لبنان 420/03.

[2]– هُنَاك مذاهبٌ شتَّى في تعريفِ القافية؛ فَمِنْهُم من اعتبرهَا الحرف الأخير الذِّي تُبْنَى عليه القصيدة، أي هي حرف الرَّوي نفسه، وصاحب هذا الرَّأي هو **قُطْرُب** (ت. 206هـ)، في حين ذهب بعضهم إلى القول بأنَّها آخرُ كلمةٍ في البيت الشِّعريِّ، وهو المذهَب الذِّي تبنَّاه **الأَخْفَش الأَوْسَط**(ت. 213هـ)، في حين رأى آخَرُون أنَّها كلُّ شيءٍ اسْتَوْجَبَ تكراره في آخرِ البيت، وهو موقف ابن كيسان (ت. 299هـ). يُنْظَر:

– المختار من علوم البلاغة والعروض: محمَّد علي سلطاني. دار العصماء، ط1، 1427هـ– 2008م، ص: 270.

– كتاب القوافي: القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله. ابن المحسن التنوخي، تحقيق. عوني عبد الرَّؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978 ص: 66.

– في العروض والقافية: يوسف بكَّار. دار الرَّائد، ط1، ص: 30.

[3]– لسان العرب: ابن منظور. مج15، ص: 195.

[4]– **أَبْرَزهم**: ابن منظور، ابن رشيق القيرواني...

يَكُونَ لَهُ وَزْنٌ وَقَافِيَةٌ"[1]؛ بل ،أَحْيَانًا، تَفْضُله لامتلاكها خاصيَّة المرُونَة، فهي إمكانيَّةٌ مُتَاحَةٌ[2] للشَّاعِرِ القَدِيم، يَخْتَارُهَا بِحُرِيَّةٍ وبِعِنَايَةٍ تبعًا لمقَاصِدِهِ وَأَغراضه الموسيقيَّة والنَّفسيَّةِ.

لَعَلَّ من أبرز النُّقاد المحدثين الذِّين تصدُّوا لتعريف القافية **إبراهيم أنيس** الذِّي عرَّفها قائلاً:" لَيْسَتِ القَافِيَةُ إلَّا عِدَّةَ أَصْوَاتٍ تَتَكَوَّنُ فِي أَوَاخِرِ الأَشْطُرِ أو الأَبْيَاتِ مِنَ القَصِيدَةِ، وَتَكَرُّرُهَا هَذَا يَكَوِّنُ جُزْءًا هامًّا من الموسيقى الشِّعريَّة، فَهِيَ بمثَابَة الفَوَاصِل الموسيقيَّة، يتوقَّع السَّامع تَرَدُّدها وَيَسْتَمْتِع بِمِثْلِ هَذَا التَّرَدُّد الذِّي يَطْرُقُ الآذَان فِي فَتَرَاتٍ زَمَنِيَّةٍ مُنْتَظَمَةٍ، وَبَعْدَ عَدَدٍ مُعَيَّنٍ مِن مَقَاطِعَ ذَاتَ نِظَامٍ خَاصٍّ يُسَمَّى بِالوَزْنِ"[3]؛ فهو ،بذلك، يُرَكِّزُ على الجانب الإيقاعيِّ للقافية، وَيَعْتَبِرها بمثابةِ الفَوَاصِل الموسيقيَّة، التيِّ تُثِيرُ فِي المتلقِّي مُتْعَةَ التَّرَقُّبِ، ولكنَّ أهميَّتها لا تقفُ عند هذا الجانب فقط بل تتعدَّاه لِتُصْبِحَ مُكَوِّنًا أسَاسِيًّا تَدْخُل في علاقاتٍ مُتَداخلةٍ وَنَسَقِيَّةٍ مع بقيَّةِ العناصر الأخرى من وزنٍ وأسلوبٍ ودَلالةٍ.[4]

فَمِثْلُ هَذَا التَّعْريف يُرَكِّزُ عَلى الجوانب الصَّوتيَّة والمعنويَّة واللَّفظيَّة للقافية، والتيِّ تتحقَّق جماليَّاتُها في إيقاعِهَا الموسيقيِّ المتكرِّر المتَّسِم بخاصيَّتين جوهريَّتين هما: التَّناسب والانسجام ، فهي: " تَاجُ العَرُوض الشِّعريِّ وَهِيَ العَلاَمَةُ الممَيِّزَةُ للقَصَائِد"[5] والمبرِزَةِ لِقِيمَتِهَا الفنيَّة والموسيقيَّة.

يبدو أنَّ هُنَاك علاقةً وطيدةً بين القافية ودَلاَلَة النَّصّ الشِّعريّ، تَجعله يختار قافيةً محدَّدةً دون أخرى، فالعلاقة بينهما علاقةٌ ثابتةٌ، وإن كانت في كثير من الأحيانِ مُسْتَتِرة خفيَّة غير ظَاهِرَةٍ للعَيَانِ ولكنْ لا يمكن لأحدٍ إلغاؤهَا أو تَجَاهُلُها[6]، فَتِكْرَارُها يُضْعِف تَنْغِيم وإيقَاع الأبياتِ اللَّذان يُؤثِّران في المتلقِّي، وقد ارتبطت"المحَافَظَة عَلَيْهَا بِحَالَةِ الشَّاعِرِ النَّفسيَّة التيِّ تُوَلِّدُ فِيهِ دَفْقَةً شُعُوريَّة تُتَرْجَمُ إلى نغمةٍ موسيقيَّةٍ تتَلَبَّسُ الألفاظَ المختارَة بعنايةٍ، أوْ تَتَوَزَّع عَلَى مستوى السَّطر الشِّعري الواحد الذِّي تَكُون

[1]– العمدة: ابن رشيق القيرواني. ص: 110.

[2]– الحريَّة ،هنا، ليست مُطلقةً؛ فاخْتِيَار الشَّاعِرِ لقافيةٍ معيَّنةٍ، يُلزِمُه التَّقَيُّد بها إلى آخرها.

[3]– موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس. ص:244.

[4]– من جماليَّات القافية في النَّقد الأدبيِّ القديم. تَشَاكُل صَوْت الرَّوي ومعاني القصيدة: عبد الجليل شوقي. صحيفة المثقَّف، العدد 1863 الاثنين، 2011/8/29.

[5]– القافية في شعر بلقاسم خمّار: عبد المجيد دقياني. كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، جامعة محمَّد خيضر، بسكرة، مجلَّة العلوم الإنسانيَّة، العدد11، ماي، 2007، ص: 151.

[6]– بناء القصيدة في ضوء النَّقد العربيِّ القديم: يوسف حسين بكّار. ص: 74.

نهايته مُريحةً نفسيًّا"[1]؛ فالشَّاعر يختار من القَوَافي ما يَتَناسبُ وحالَته الشُّعوريَّة والانفعاليَّة، من غضبٍ وقلقٍ وفرحٍ وحزنٍ وغيرها...

للقافية من حيث ما بينها من حركاتٍ أنواعٌ مختلفةٌ، وقد حاولنَا من خلال الجدول الإحصائيِّ الآتي تتبُّعَها في ديوان الرَّندي للوقوف على أسبابِ اختيارهِ لنوعٍ دونَ آخرٍ:

القافية	عدد الأبيات	النِّسبَةُ المئويَّة
المتكاوس	/	/
المتراكب	475	26.04
المتدارك	552	30.26
المتواتر	749	41.06
المترادف	48	2.63

يتَّضِح من خلال هذا الجدول أنَّ قافيةَ **المتواتِر** مثَّلت أعْلَى نسبةَ مُوَازَنَةٍ مع بقيَّة الأنواعِ الأخرى، ومن أمثلة هذا النَّوع قول الشَّاعر[2]:

بُـنَـيَّ أَبَـا بَـكْـرٍ بُنـيَّ أَبَـا بَـكْـرِ وَمَاذَا عَسَى يُغْنِي التَّعَلُّل بِالذِّكْرِ[3]

0/0/

ذَهَبْتَ ذَهَابَ الصَّبْرِ عَنِّي مُكْرَهًا فَوَا أَسَـفِي أَلَّا لِقَـاءٌ إِلَى الحَـشْرِ[4]

0/0/

فَإِنْ كُنْـتَ نَجْمًا رَاغَ مِنْـهُ أُفُـولُه فَمَالَكَ لَا تَبْدُوا مَعَ الأَنْجُمِ الزُّهْرِ[5]

0/0/

1- مقصورة حازم القرطاجنيِّ. مضمونها وتشكيلها الجماليِّ: حورية رواق. دكتوراة، مخطوط جامعة باتنة، 2009- 2010.

2- الدِّيوان. ص:153.

3- **التَّعَلُّل**: الشّغل بشيء والالتِهاء به.

4- **مُكْرَهًا**: ويُقصَد به كلّ ما يشقّ على الإنسان فِعْله، ويكرهه.

5- **أُفُـولُه**: غِيَابه واخْتِفائه، وقد وردت هذه الآية في قوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ**﴾ سورة الأنعام. الآية.76. **الزُّهْرِ**: اللاّمعة والمضيئَة.

فالرّندي ،في هذه الأبيات، مُتَحَسِّرٌ على فَقْدِ ابنه محمَّد، ولذلك فهو يبكيهِ بحرقةٍ، ولا شكَّ في أنَّ فَقْدَ الأَحْبَابِ ولاسيما الأبناء كان باعثًا لدى الشُّعراء للإحساس بالنِّهايَة، ودنوّ الأجلِ رغبةً منهم في لِقَاءِ من فقدوهم "وَنَـرَاهَم لِهَذَا السَّبَبِ يُعَبِّرُونَ عَنِ هَذَا الفَقْدِ بِلَوْعَةٍ وَأَسًى شَدِيدَيْنِ مِنْ خِلَالِ قَصَائِدِ الرِّثَاءِ التِيّ يَنْظِمُونَهَا، حتىّ تَسْتَحِيلَ هَذِهِ القَصَائِدُ التِيّ تَنْدَرِجُ فِي غَرَضِ رِثَاءِ الآخَر إِلَى رِثَاءٍ للنَّفْسِ، لما تَتَضَمَّنه مِنْ قُوَّةٍ فِي العَاطِفَة، وَصِدْقٍ فِي الأحَاسيسِ والمشَاعِر، وَمَا تتضمَّنه ،كذَلكَ، مِنْ عِبَاراتٍ صَرِيحَةٍ فِي ذَلِكَ"[1]؛ فالشَّاعِرُ ،إذن، يَرْثِي نَفْسَه وَيُعَزِّيهَا مِنْ خِلَالِ البُكَاء عَلَى فقدانِ ابنه حاملًا إيَّاهَا على الصَّبْر والتَّحَمُّل أمَام هذا المصابِ الجَلَـل، فجاءت أبيـاتـه " تَتَقَطَّرُ مِنْهَا سُيُولٌ مِنَ الآهَاتِ الملتهِبَةِ، وَتَطْفَحُ بحُزْنِ الفَاقِدِ، وَلَوْعَةِ الفَقْدِ الذِّي هُوَ غَالِبًا فَقْدٌ للذَّاتِ أيْضًـا"[2] يَحْملُ على الشُّعور بالضَّياع وفقدان الأمَل في استردادِ ابنه، ولهذا السَّبب آثر الشَّاعر القافية المتواترة لِكَوْنِهَا الأقْدَر على نَقْلِ مُعَانَاته من خلال تَوَالِي المقاطع الطَّويلة فيها.

احتلَّت قافية **المتدارك** المرتبة الثَّانية تَالِيَةً لقافية المتواتر، ومن أمثلتها[3] قول الرَّندي:

المَوْتُ سِرُّ اللهِ فِي خَـلْـقِـهِ   وَحِكْمَةٌ دَلَّتْ عَلَى قَـهْرِهِ

0//0/

مَا أَصْعَبَ الموْتَ وَمَا بَعْدَهُ   لَوْ فَكَّـرَ الإِنْسَـانُ فِي أَمْـرِهِ

0//0/

أَيَّامُ طَاعَاتِ الفَتَى وَحْدَهَا   هِيَ التِيّ تُحْسَبُ مِنْ عُمْرِهِ

0//0/

فحرف الرَّاء ،هنا، رويّ، والهاء وَصْل[4]، وقد فصَلَ الشَّاعر في القوافي السَّابقة بين سَاكِنَيْهَا بحرفين متحرِّكين على النَّحو الآتي:

قَهْرِهِ:**0//0/** فصَل بين سَاكِنَيْهَا بحرفين متحرِّكين هما الرَّاء والهاء، وكذلك الأمر نَفْسه بالنِّسبة ل:(**أَمْـرِهِ** ، **عُمْرِهِ**) وقد أظهرت قافية المتدارك بما احتوته من حركاتٍ طويلةٍ وقصيرةٍ في الأبيات السَّابقة

---

[1]- رثاء النَّفس في الشِّعر الأندلسيِّ: مقداد رحيم. جهينة للنَّشر والتَّوزيع، 1433هـ- 2012م، ص: 164.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- الدِّيوان. ص:164.

[4]- **الوَصْل**: معناه إشباع حركة حرف الرّويّ، بإضافة حرف مدّ أو هاء في آخره.

رغبةَ الشَّاعر في إظْهَارِ حِكْمَتِه المرتبطةِ بحقيقةِ الموتِ وما بعده، ناصحًا ،في الوقت نَفْسِهِ، بِضَرُورَة العمل الصَّالح في الحياة الدُّنيا، والإكْثَار من الطَّاعات، فهي الوحيدة المحسوبة من عمره.

أمَّا قَافية **المتراكب** فقد احتلَّت المرتبة الثَّالثة بعد المتواتر والمتدارك، ومن أمثلتها قول الشَّاعر:[1]

يَا سَالِبَ القَلْبِ مِنِّي عِنْدَمَا رَمَقَا لَمْ يُبْقِ حُبُّكَ لِي صَـبْرًا وَلَا رَمَقَـا[2]

0///0/

لاَ تَسْأَلِ اليَوْمَ عَمَّا كَابَدتْ كَبِدِي لَيْتَ الفِرَاق وَلَيْتَ الحُبّ مَا خُلِقَا[3]

0///0/

مَا بِاخْتِـيَارِي ذُقْتُ الحُبَّ ثَانِـيَةً وَإِنَّـمَا جَـرَتِ الأَقْـدَارُ فَـاتَّـفَـقَـا

0///0/

اشتملت القافية ،هنا، على مظهرين؛ هما الرويّ وهو حرف القاف اللّهوي، والوصل وهو ألف المدّ حيث تمّ الفَصْل بين سَاكِنَيْهَا بثلاثةِ أَحْرُفٍ مُتَحَرِّكةٍ على النَّحو الآتي:

لَا رَمَقَـا :/0///0 فَصَلَ بَيْنَ سَاكِنَيْهَا بِثَلَاثَةِ أَحْرُفٍ مُتَحَرِّكةٍ تتمثَّل في الرَّاء والميم والقاف.

مَا خُلِقَا: /0///0 فَصَلَ بَيْنَ سَاكِنَيْهَا بِثَلَاثَةِ أَحْرُفٍ مُتَحَرِّكَةٍ تتمثَّل في الخاء واللَّام والقاف.

فَــاتَّـفَـقَـا: /0///0 فَصَلَ بَيْنَ سَاكِنَيْهَا بِثَلَاثَةِ أَحْرُفٍ مُتَحَرِّكَةٍ تتمثَّل في التَّاء والفاء والقاف.

سَاهَمَ الحُضُور القويُّ للحركات القصيرة في هذا النَّوع من القافية في إِضْفَاءِ نوعٍ من الحركيَّة إلى جانب الحركات الطَّويلة، وشيوع هذه الأصوات (قصيرةٍ وطويلةٍ) عائدٌ أساسًا إلى أنَّ "أَنَا" الشَّاعر الحاضرة بقوّة في الأبياتِ، لأنَّ الشَّاعر بِصَدَدِ وَصْف مُعَانَاتِهِ جَرَّاء صَدِّ المحبُوبِ وهجْرَانِه، وانْطِفَاءِ جَذْوَةِ الحبِّ التيِّ كانت مُتَّقدةً، فكانت هذه القافية الأنْسَب للتَّعبير عن مقصوده.

لِتَأْتِي في الأخير قافيةُ **المترادف** بنسبةٍ ضئيلةٍ ومن أمثلتها في الدِّيوان:[4]

1- الدِّيوان. ص:179.

2- **رَمَقًا**: ضَعُفَ، أمّا المفردة الثّانية المكرّرة فقصد بها أنّه لم يبق لديه من الصّبر إلاّ الشّيء القليل الهيِّن.

3- **كَابَدتْ**: عَانَيت.

4- الدِّيوان. ص: 230.

يَا صَبَا نَجْدٍ وَيَا صَوْبَ الغَمَامْ بَاكِرِ الرَّوْضَ وَبَاكِيًا الحَمَامْ[1]

00/

وَاحْـمِـلاَ عَـنِّي ثَـنَـاءً طَيِّـبًا وَأَبَا الطَّيِّبِ خُصًّا بِالسَّلاَمْ

00/

لَا يوجد فَصْلٌ بينَ الحَرَكَات في هذا النَّوع من القوافي، حيث نجد السَّاكنين بجانب بعضهما، وقد فضَّل الشَّاعر استخدامَ هذا النَّوع لِيبيِّنَ عُمْقَ الرَّوابِط القويَّة التيِّ تجمعُه بصَدِيقِه، وشدَّة ارتباطهما ببعضها.

3- **الرَّويّ**:

يُعَدُّ الرَّويُّ جُزْءًا من القافية التيِّ تُسْهِم في تحقيق جماليَّة النَّص الشِّعريِّ ،كما سبقت الإشارة فهو ركنٌ هامٌّ يختاره الشَّاعر تَبعًا لأغراضه الفنيَّة، وما يريد إيصَاله إلى المتلقِّي، وسنحاول هنا الوقوف عند حدوده اللّغويّة والاصطلاحيَّة قبل التَّطرُّق إلى دراسته في ديوان الرّندي.

أ- **الرَّويُّ لغةً**:

جاء في **لسان العرب لابن منظور** في مادَّة (روي): "والرَّويُّ سحابةٌ عَظِيمةُ القَطْر، شَدِيدَةُ الوَقْعِ مِثْل السّقيّ"[2]، ويتَّفقُ هذا المعنى المعْجَمي مع ما أَوْرَدَه **الفيروزبادي** في **قَامُوسِه المحيط** حيث يقول: "والرَّويُّ: حَرْفُ القَافِيَةِ وَسَحَابَةٌ عَظِيمَةُ القَطْر، والشُّرْبُ التَّامُّ..."[3]. وهي الدّلالة نفسها التيِّ نجدها في **المعجم الوسيط**، حيث وَرَدَ فيه: "الرَّويُّ: الشُّربُ التَّامُّ، يُقَالُ: شَرِبْتُ شُرْبًا رَوِيًّا، وَمِنَ السَّحَابِ: العَظِيم القَطْر، الشَّدِيدِ الوَقْع، ومن الماء:الكَثِير المرْوِي..."[4].

تشترك المعاجم اللُّغويَّةُ ،إذن، في أنَّ كلمة (الرَّويِّ) هي السَّحابةُ التيِّ تُمطِر ماءًا غزيرًا متدفِّقًا حتىَّ ترتوي الأرض من عَطَشِها، ولكنَّ السُّؤال المطروح: إلى أيِّ مدى يتوافق المفهوم اللُّغويّ لهذه المفردة

---

[1]- **صَبَا**: وهي الرِّيح الآتية من الشّرق، وهنا يقصد به الشّاعر النّسيم العليل الذِّي يهبّ من مدينة نجد. **نَجْدٍ**: مدينة واقعة بين الحِجَاز والشّام تضمّ بلاد الطّائف، والمدينة والبحرين وعمّان...ترجمتها في:

- الرّوض المعطار. ص:572. **صَوْب**: المطر النّافع. **بَاكِرِ**: من كلّ شيء أوّله، وفاتحته

[2]- لسان العرب: ابن منظور. مادّة (روي). ص: 350.

[3]- القاموس المحيط: الفيروزبادي. مادّة (روى). ص: 1290.

[4]- المعجم الوسيط: مكتبة الشُّروق الدّوليّة، ط4، 1425هـ- 2004م، ص: 384.

مع المفهوم الوضعيّ، وما هي العلاقة بينهما؟. هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال إيراد بعض التّعاريف الاصطلاحيَّة.

ب- الرَّويّ اصطلاحًا:

للرَّويِّ مكانة هامَّة في النَّقد العربيّ القديم، فهو وسيلة استذكار النُّصوص الشِّعريَّة التيّ غالبًا ما تشتهر بحرفِ رويِّها، فَيُقَال: لاميَّة الشَّنفرى، وسيِّنيَّة البحتري، وتائيَّة الحصري...وتَّتفق جلُّ الآراء على أنَّه " الحرف الصَّحيح الذِّي تُبْنَى عليه القصيدة، وعليه يرتكز الشَّاعر في أوَّل بيتٍ من أبياتها ويلتزمُ بتكراره في القوافي المفردة صوتًا وحركةً"[1].

فحرف الرَّويّ في القصيدة العموديَّة يتكرَّر في جميع أبياتِها سواء أكانت قصيرةً أم طويلةً، مع ضرورة الالتزام بالحركة (فتحة، ضمّة، كسرة، سكون)، ويُعدُّ الخروج عن هذه القواعد نقصًا وعيبًا يُضعِفُ من قيمة المبدع الشِّعريَّةِ[2]، ويُشترَط فيه أنْ يكُون عَذْبًا سَلِسَ المخْرَجِ[3]، قادرًا على جَذْبِ انتباهِ المتلقِّي وجَعْلِه يتفاعل مع القصيدة، ويستخرج جماليَّاتها الإيقاعيَّة.

ولاشكَّ في أنَّ اختيار الشَّاعر لحرفِ رويٍّ مُعيَّنٍ دون غيره، يعتمدُ على ذخيرته اللُّغويَّة، وثرائِها التيِّ تمنحه نفسًا طويلًا، وتجعله متميِّزًا عن أقرانه.[4]

---

[1]- التَّشكيلات الإيقاعيَّة في ديوان أبي الطيِّب المتنبيِّ. دراسة إحصائيَّة تحليليَّة: أحمد محمَّد الصّغير. كليّة دار العلوم، دامعة المنيا، ص: 11.

- موسيقى الشِّعر: إبراهيم أنيس. ص: 245.

[2]- يبدو أنَّ تغيِّير حركة حرف الرَّويِّ في القصيدة يُعَدُّ عَيْبًا من عيوب القافية، وهو ما يُسَمَّى بالإِقْوَاء، فهو دليلٌ على قِلَّةِ انتباه الشَّاعر، يقع فيه أثناء النَّظم،وقد حدث هذا مع النَّابغة الذُّبياني في قصيدته التيّ مَطْلَعُها:

أَم آَلِ مَيَّـة رَائح أَوْ مُغْتَدِي عَجْـلَان ذَا زَاد وَغَـيْر مزودِ

والرَّويُّ ،كما هو ملاحظٌ، جاء مكسورًا، إلاَّ في البيت الآتي:

زَعَم البَوَارح أنَّ رِحْلَتَنَا غَدا وبِذَاكَ حَدَّثَنَا الغُرَابُ الأَسْوَدُ

فَجَعَل حركة حرف الرَّويِّ الضَّمَّة، وهو أمرٌ لم تألفه العرب، ولم يستسغه الحاضرون، ومن أجل تنبيهه ونَقْدِه، عَرَضُوا على جاريةٍ من جواري المدينة غناءَ هذه القصيدة، مع التَّركيز على حرف الرَّويِّ المضموم، عندئذ أحسَّ النَّابغة بالنَّشاز، وانتبه لخطئه وصحَّحه. يُنظَر:

- المرجع نفسه، ص: 259.

[3]- نقد الشِّعر: قدامة بن جعفر.مطبعة الجوائب، القسطنطينيَّة، ط1، 1302هـ، ص:14.

[4]- التَّشكيلات الإيقاعيَّة في ديوان أبي الطَّيِّب المتنبيِّ: أحمد محمَّد الصّغير. ص:11.

يتّضح من خلال إيراد بعض التّعاريف اللُّغويّة والاصطلاحيَّة لكلمة (الرَّويّ) أنّ هناك علاقةً وطيدةً بين المعنيين مَصْدَرُها الحسّ النَّقدي، والوعي بطبيعة الشِّعر العربيّ القديم، وناظم القصيدة الذِّي يسعى جاهدًا لأن تكون أبياته مرتبطةً ببعضها حتىَّ ليخيَّل للقارئ أنَّها كالسَّيل المتدفِّق، أو السَّحابة الممطرة بغزارةٍ.

كما أنَّ طبيعة القصيدة العربيَّة القديمة القائلة بوحدة البيت واستقلاليَّته كونه بنيةً دلاليَّةً تمتاز بالكثافة، وبإمكانها أن تُقدِّمَ للمستمع معنًى محدَّدًا، يتَّسِمُ بالتَّمَام الشَّكليِّ.

ج- الرَّويُّ في ديوان الرّندي:

من خلال تتَبُّعنا لديوان الرّندي، وجدنا أنَّ حروف الرَّويّ لم تخرج عن السِّياق الشِّعريِّ العربي القديم في توظيفه للأصوات المختارة، والجدول الآتي يُبيِّنُ طبيعة هذه الحروف ومخارجها، والنِّسب المئويَّة لاستعمالها:

الأصوات	مخارجها	عدد تكرارها	النِّسب المئويَّة
- الرَّاء - اللَّام - النُّون	لثوي	930	50.98
- الميم - الباء - الفاء	شفوي	468	25.65
- الدَّال - التَّاء - السِّين	أسناي- لثوي	217	11.89
- الياء - الجيم	غاري	109	5.97
- العين - الحاء	حلقي	45	2.46
- الهمزة	حنجري	36	1.97

– الهاء			
– القاف	لهوي	19	1.04

يُلَاحَظ من خلال هذا الجدول الإحصائيِّ أنَّ الحروف الموظَّفَةَ كرويٍّ في ديوان الرّندي، ونسبة تواترها تتوافق مع تصنيف إبراهيم أنيس[1] من حيث كثرة الاستعمال وقلَّته وندرته، حيث مثَّلت الحروف الآتية:(الرَّاء، اللَّام، النُّون الميم، الباء، الفاء) أعلى نسبة من حيث توظيفها في الدِّيوان، لتأتي بعد ذلك بقيَّةُ الحروف الأخرى، مُستَغْنِيًا عن بعضها مثل: (الظَّاء، الضَّاد، الذَّال، الثَّاء،...) والتيِّ يندر استعمالها في الشِّعر العربيِّ القديم.

تنقسم القافية بحسب حركة حرف رويِّهَا إلى قسمين؛ قافية مُطْلَقة؛ وهي التيِّ يكون رويُّهَا مُتحرِّكًا، أمَّا في القافية المقيَّدة فَيَكون ساكنًا، والجدول الإحصائي الآتي يوضِّحُ ذلك:

أنواع القافية وحركة رويِّهَا	عدد الأبيات	النِّسبة المئويَّة
القافية المطلقة حركة الرَّويّ الكسرة	733	40.18
القافية المطلقة حركة الرَّويّ الفتحة	469	25.71
القافية المطلقة حركة الرَّويّ الضَّمَّة	434	23.79
القافية المقيّدة	188	10.30

يُلاحَظ ،من خِلال هذا الجدول، أنَّ القافية بحسب حركة حرف الرّويّ جاءت ،في مُعظَمِها مطلقةً، وأنَّ الكسرة كانت أكثر حركات الرّويّ سيطرةً في الدِّيوان، وهو الأمر الشَّائع في الشِّعر العربيِّ

[1] – قَسَّم إبراهيم أنيس حُرُوف الهجاء إلى أربعة أقسامٍ حسب نسبة شيوعها في الشِّعر العربِّي:
– حُرُوفٌ كثيرة الشُّيوع وهي: الرَّاء ، اللاَّم، الميم، النُّون، الباء، الدَّال.
– حُرُوفٌ متوسِّطة الشُّيوع في الشِّعر العربيِّ وهي: التَّاء، السِّين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.
– حُرُوفٌ قليلة الشُّيوع وهي: الضَّاد، الطَّاء، الهاء.
– حُرُوفٌ نادرةُ التَّواجد في الشِّعر العربيِّ وهي: الذَّال، الثَّاء، الغين، الخاء، الشِّين، الصَّاد، الزَّاي، الواو، الظَّاء.

القديم على حدِّ قول **إبراهيم أنيس**[1]، ولعلّ مردَّ ذلك هو الوَضْع العامّ في الأندلس عهد بني الأحمر الذِّي تميَّز بالصِّراع على السُّلطة، وكثرة الفِتَن والحروب، بالإضافة إلى سقوطِ عَدَدٍ من المدن الأندلسيَّةِ في أيدي الإسبان، فكلّ هذه الأحداث أَثَّرت على نفسيَّة الشَّاعر، وجَعَلَتْهَا مُنكسِرةً حَزينةً أمام تأزُّم الأوضاع ببلاده، ولذلك كان اختياره للقافية المطلقة مع حركة الكَسرة مناسبًا للتَّجربة الشُّعوريَّة لديه.

جَاءت القافية المقيّدة؛ أي ساكنة حرف الرّويّ في ذيل التَّرتيب، مُظْهِرَة منهج الشَّاعر في السَّير على خُطَى من سبقوه من الشُّعراء الجاهليِّن والعبَّاسيِّن، الذِّين وظَّفوا هذا النَّوع من القوافي لتتماشى مع قصائد الغناء والطَّرب، ولاتِّصافها باليُسْرِ والطَّواعيَّة في تلحين أبياتها.[2]

احتلَّت الحروف اللَّثويَّة كما سبقت الإشارة (الرَّاء، اللَّام، النُّون) أعلى نسبة من حيث توظيفها كرويّ في ديوان الرّندي، وسنحاول ،هنا، عَرْض نماذج شعريَّة لكلِّ حرفٍ من هذه الحروف.

* **النَّموذج الشِّعري الأوَّل:(حرف الرَّاء).**

يقول الرَّندي في رثاء زوجته: (البسيط)[3]

يَا بُرْهَةً[4] كَـانَ فِيـهَا للـمـنَى أَمَلٌ وَنزْهةً لِلَهَـوَى وَالسَّمْعِ وَالبَـصَرِ

مَضَتْ مُضِيَّ الصِّبَا عَنِّي وَلَا عِوَضٌ[5] وَمَنْ يَقُومُ مَقَامَ الشَّمْسِ وَالقَمَـرِ

عَهْدِي بِأُلْفَـتِنَا وَالأُنْـسُ يَنْـظِمُـنَا بِطِيبَةِ العَيْشِ نَظْمَ السِّلْكِ للدُّرَرِ[6]

رُوحَيْنِ فِي جَسَـدٍ سِـرَّيْنِ فِي خَلَدٍ كَمَا تَقَابَلَ أَهْلُ الخُلْدِ فِي السُّرَرِ[7]

حَتَّى رَمَى البَيْنُ شَخْـصَيْنَا فَفَرَّقَنَا كَمَا تَـفَـرَّقَ بَـيْنَ العَـيْنِ وَالنَّـظَرِ

يَاَ يْتَنِي عِنْـدَمَا حُمَّ الحِمَـامُ[8] كَمَا قَاسَمْتُهَا كَبِـدِي قَاسَمْتُهَا عُمْرِي

فَإِنْ تَكُنْ زَهرَةً فِي رَوْضِهَا قُطِفَتْ فَقَلَّـمَا تُمْـتَـعُ الأَيَّامُ بِـــالــزَّهَرِ

[1]– موسيقى الشِّعر: إبراهيم أنيس. ص: 258.

[2]– المرجع نفسه. ص ن.

[3]– الدِّيوان، ص: 157.

[4] – **بُرْهَةً** : وهي المدَّة الزَّمنيَّة.

[5]– **الصِّبَا** : ومعناه الشَّباب والصِّغر. **عِوَضٌ** : أي بَدَلٌ وَخَلَف.

[6]– **السِّلْكِ** : وهو الخيط الرَّفيع الذِّي يُنْظَم فيه الخرز والجواهر. **الدُّرَر:** هي الأحجَار الكريمة العَظِيمة الحَجْم.

[7]– **سِرَّيْنِ**: السّرّ من كلِّ شيء أَكْرَمه وأَخْلَصه، يُقَال: سِرُّ الأرض؛ أيْ أَكْرَم مَوْضِعٍ فيها. **خَلَدٍ** : البَقَاء والدَّوَام.

[8]– **حُمَّ** :قَرُب، **الحِمَـامُ** : الموت.

وَإِنْ تَكُنْ دُرَّةً مِنْ سِلْكِهَا خُطِفَتْ فَالدَّهْرُ أَدْرَى بِمَا يُسْبِي[1] مِن الدُّرَرِ
يَا قَلْبُ صَبْرًا عَلَى مَا قَدْ فُجِعْتَ بِهِ فَلَسْتَ فِي دَفْعِ مَقْـدُورٍ بِمُـقْتَدِرِ
لَا تَبْكِ فَقْـدَ حَبِيبٍ أَنْـتَ تَابِعُهُ إِذَا مضَى البَعْضُ فَالبَاقِي عَلَى الأَثَرِ

تُصوِّر هذه القصيدة مُعانَاة الشَّاعر وألمه نتيجة فَقْدِه لزوجته، ولذلك فهو يبكِيها بحرقةٍ فالموت"حَقِيقَة تُؤْلِم النَّفْس البشريَّة، وتقُضُّ مَضْجَعها، وَتَتَزَامَنُ هذه الحقيقة مَع اسْتِمْرَار الحَيَاة والوُجُود، فَطَالَمَا وُجِدَت حَيَاة وُجِد الموت وعَبَّرَ الإِنْسَانُ عَن آلاَمِه وَجَزَعِه إِزَاءَ هَذِهِ الحَقِيقَة بانْفِعَالَاتٍ شَتَّى"[2] تبعًا لثقافته ومعتقداته الدِّينيَّة، التِّي تَحْمِله على الصَّبر والرِّضى بقضاء الله وقَدَره.

والرّندي ،منذ البيت الأوَّل، يتذكَّر أيَّامَه الماضية رُفْقَة زوجته التِّي احتلَّت مكانةً هامَّة في حياته ولا يوجد من يخلفها فيه، وبِغِيَابِهَا غاب سَنَدُهُ في الحياة، وامَّحت بهجةُ أيَّامه، فباتَ حَزِينًا لا يَقرُّ له قرار.

وَيستمرُّ الشَّاعر في تذكُّر أيَّامه، وما عَهِدَه مِن أُلْفَة مَع زَوجَتِه، وكيف انتظمَت حياته معها كما تنتظم الجواهر في السِّلك بشكلٍ متناسقٍ ومتجانسٍ، وما زالا مع بعضهما في محبَّة حتَّى أَتَت فَجِيعة الموت لتفرِّق بينهما دون أن يستطيع تحريك ساكن، وَوَدَّ الرّندي أن يتقاسم عمره معها، وهو ما يبرز حبّه ووفاءه لزوجته، لينتقل بـعد ذلـك إلى معنًى آخر، وهو دَعْوَة نفسه للتَّجمُّل أمام هذا المصَاب الجَلل، واستجْلَاء الحِكمة من هذه الدُّنيا الفانية، مُشبِّهًا إيَّاها بالزَّهرة التِّي قُطِفَت من الرَّوض الجميل تَارةً، وبالدُّرَّة التِّي سقطت من سِلْكِها تَارةً أخرى، ثم نجِدُه يُنَاجي قَلْبَه حاثَّه على الصَّبر، ومبتعدًا عن لَوْم نفسه، لأنَّه عاجز عن الوقوف في وجهِ القَدَر، لِيختِم قصيدته ببيت حكمة مفاده؛ أنَّ كلّ إنسان مصيره إلى الموت، وأنَّه لاحقٌ زوجته سواءً طال عمره أم قَصُر.

اخْتَار الرّندي لقصيدته حرف الرَّاء رويًّا، وهو صوتٌ مجهورٌ متوسِّطٌ بين الشِّدَّة والرَّخاوة، وجاء مخرجه مشتملًا على شقَّين؛ يكون الأوَّل نتيجة انسدادٍ لمجرى الهواء، ثم يحدث في المرحلة الثَّانية انفتاحٌ سريعٌ، وقد تكرَّر في القصيدة ثلاثون مرَّة؛ ممَّا يُظْهر رغبته في مشاركة الآخرين مصابه، والقسوة على نفسه من خلال حثِّها على الصَّبر تَارةً، والاستسلام لمشاعر الحزن طَورًا آخر"وَفِي الحَقِيقَة إنَّ حاجة

[1]– **يُسْبِي**: بمعنى يَأْسِر، والسَّبيَّة: هي الدُّرر التِّي يُخرِجُها الغَوَّاص من أعماق البِحَار.

[2]– رثاء الزَّوجة في الشِّعر العربيّ الحديث أنموذجًا. ديوان حصاد الدّمع لمحمّد البيومي : عمر الأسعد. رسالة ماجستير، تخصّص اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الشّرق الأوسط للدِّراسات العليا، ص: 20.

اللُّغة العربيَّة إلى حرف الرَّاء لا تقلُّ عن حاجة الجَسَدِ للمفاصل، فلولا صوت الرَّاء لَفَقَدت لُغَتُنا الكثير من مرونتِها وحيويَّتها، وَقُدْرَتها الحركيَّة، ولَفَقَدَت بالتَّالي الكَثِير من رَشَاقَتِها، ومن مُقوِّمات ذَوْقِها الأدبيِّ الرَّفيع"[1]، أمَّا حركته فهي الكسرة مُظْهِرة انكسار نفسيَّة ومشاعر الرنّدي، وجَزَعَه أمام المحنة التِّي ألمت به.

* **النَّموذج الشِّعريّ الثَّاني: (حرف اللَّام):**

كتب الرَّندي إلى بعض إخوانه برندة، وقد سافر عنها:(الرَّمل):[2]

يَا مُنِيرَ الشَّوْقِ لِي فِي كُلِّ حَالِ	**صَبْرُ قَلْبِي عَنْكَ مِنْ فَرْضِ[3] المُحَالِ**
أَنْتَ مَعْنَى ذَلِكَ المَعْـنَى الذِّي	**ضَـاقَ بِالشَّـوْقِ لَـهُ ذَرْعُ[4] احْتِـمَالِ**
لَيْسَ شَـوْقِي لِجَـمَـادَاتٍ بِـهِ	**إِنَّـمَا شَـوْقِي إِلَى تِـلْـكَ المَـعَـالِ**
يَا مُـنَى أَيَّـامِنَا الـلَّائِي خَـلَتْ	**وَتَـقَـضَّتْ وَهَـوَاهَـا غَـيْـرُ خَـالِ**
وَلَيَالِيـنَا الـتِّي قَـدْ سَـلَفَـتْ	**سَلَّـمَ اللهُ عَـلَى تِـلْـكَ الـلَّـيَالِ**
جَـمَعَ اللهُ قَـرِيـبًا شَـمْـلَـنَا	**بِـتَـلاَقِيـنَا عَـلَى أَفْـضَلِ حَـالِ**

عبَّر الشَّاعر ،من خلال هذه الأبيات، عن شَوقِه لأحبَّائه برندة، وهو بعيد عنهم، فَحَنَّ إلى مسقط رأسِه، وتذكَّر ما كان بينه وبين خلَّانِه من أُلْفَةٍ وَوُدٍّ، فإذا كانوا بَعِيدِين عنه مَكانيًّا، إلَّا أنَّهم شَدِيدُو القُرْب منه نفسيًّا وعاطِفيًّا مُؤَكِّدًا على وفائه، والوَعْد لأحْبَابِه وَوَطنه دَاعيًا الله أنْ يجمع شَمْلَهم قريبًا ويراهم في أفضل حالة.

وقد اختار حرف اللَّام رويًّا، وهو صوت مجهور متوسِّط الشِّدَّة "يُوحِي بمزيجٍ مِن اللُّيُونة والمرونَة والتَّماسُك والالتصاق"[5]، تكَرَّر في المقطوعة أربعةً وأربعون مرَّة، مُظهِرًا رغبة الشَّاعر في تقريب أواصل المحبَّة بينه وبين أحبَّائه بوطنه، وجاءت حركة الكسرة لِتَعْضُد من هذه الفرضيَّة، نظرًا لحالته النَّفسيَّة الحزينة جرَّاء بعده عمَّا كان يألفه، وما يُكَابِده من شوقٍ وحنين.

---

[1]- خصائص الحروف ومعانيها- دراسة- : حسن عبَّاس. منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، 1998، ص: 45.

[2]- الدِّيوان، ص: 205.

[3]- **فَرْضِ**: بمعنى واجبٍ، يُقَال: فَرَض الأمر؛ بمعنى أَوْجَبَهُ.

[4]- **ذَرْعُ** : بمعنى وُسْع.

[5]- خصائص الحروف ومعانيها: حسن عبَّاس. ص: 79.

*** النَّموذج الشِّعريّ الثَّالث: (حرف النّون):**

قال الرّندي: (الكامل):[1]

دَعْنِي وَإِنْ قِيلَ الجُنُونُ فُنُــونُ	فَالصَّبُّ مِثْلي بِالهَوَى مَفْتُـونُ
بِأَبِي الذِّي أَشْكُو هَوَاهُ وَصَدَّهُ	وَالصَّدُّ صَعْــبٌ وَالهَـوَى تَهْوِينُ
كَتَبَ الجَمَالُ بِخطِّهِ فِي خَدِّهِ	وَالخَطُّ فِي حُسْنِ الخُدودِ يَزِينُ
فَكَأَنَّ رَقْمَ الصُّدْغِ مِنْهُ أَرَاقِمٌ[2]	وَكَــأَنَّـــمَــا لَامٌ بِـــهِ أَوْ نُــونُ
كَابَدْتُ مَا كَابَدْتُ فِي حُبِّي لَهُ	وَالمَوْتُ فِي حَقِّ الحَبِيبِ يَهُونُ
وَعَدَا فَأَظْهَرْتُ التَّجَلُّدَ لِلْعِدَى	وَالوَجْهُ يَضْـحَكُ وَالفُؤَادُ حَزِينُ
أَبْكِي وَيَبْسَمُ بَيْنَنَا مَا بَيْنَنَا	لَا يَسْتَوِي المَسْرُورُ وَالمَحْزُونُ
فَكَأَنَّمَا هُوَ يُوسُفُ فِي حُسْنِهِ	وَكَأَنَّــنِّي مِــنْ حُبِّــهِ المَجْـنُونُ

يتحدَّث الشَّاعر ،في هذه القصيدة، عن مدى الحبِّ الذِّي يُكِنُّه لمحبوبه، ومَا كابده من آلامٍ ومعاناةٍ جرَّاء صَدِّه عنه، ولكنَّه لا يتَشَكَّى، ولَا يُظْهِرُ التَّذَمُّر؛ بل يُحَاوِل جَاهِدًا كَسْب وُدِّ هذا الحبيب، ونَيْل رضاه، حَاثًّا نفسه العاشِقَة على الصَّبر والتَّجلُّد، فيقنِعُها بأنَّ الموت في سَبِيله يَهُون، مُشَبِّهًا إيَّاه بسيِّدنا يوسف في جماله، أمَّا هو فصار عِشقُه مِثْل عِشْق المجنون لليلى.

وَظَّف الرّندي حرف النُّون رَوِيًّا ، وهو صوت مجهور متوسِّط الشِّدَّة، يتناسب وغرضه في التَّعبير عن حبِّه وشوقه ومَا يُعَانِيه من شِدَّة وضِيق" ولذلك كان الصَّوت الرَّنَّان ذو الطَّابع النُّوني (أي ذو المخرج النُّوني) الذِّي تتجاوب اهتزازاته الصَّوتيَّة في التَّجويف الأنفي هو أصلح الأصوات قاطبةً للتَّعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[3]، كما أنَّه صوتٌ يوحي بالاستكانة والضّعف أمام هذا الحبيب الذِّي بِيَدِهِ الوِصَال والهَجْر.

أمَّا حركة اللَّام فهي الضَّمة، وهو يدلّ على رغبة الشَّاعر في إظهار الصَّبر والقوَّة أمام صَدِّ المحبوب، وعدم الاستسلام لليأس، فكأنَّه في حربٍ؛ فإمَّا أن يَظْفَر بمنيته، أو يمُوت شهيدًا في سبيل حبِّه.

---

[1]- الدِّيوان. ص: 236.

[2]- **رَقْمَ** : وهو الخَطُّ الغَلِيظ. **الصُّدْغِ** : ويعني به الجانب من الوجه. **أَرَاقِمُ** : هي مِن أَخْبَثِ أَنْوَاع الحيَّات والأفَاعِي.

[3]- خصائص الحروف ومعانيها: حسن عبَّاس. ص: 160.

2- الموسيقى الدّاخليّة:

تمثِّل الموسيقى الخارجيّة من وزن وقافية ورويّ الإطار الخارجيّ للنّصّ الشّعريّ، الذِّي يمنح المبدع القدرة على هندسته وفق مقاصده ورغباته الفنيّة والجماليّة، إلّا أنّ ذلك لا يتحقّق إلا بوجود موسيقى داخليّة تعضد الأولى وتسندها، لما لها من دور فعّال في خَلْق انسجام باطنيٍّ بين العناصر اللّغويّة والصّوتيّة، وربطِها ربطًا مباشرًا بالدّلالة العامّة للقصيدة، مُظهِرَة تفرُّد المبدع، وتميّزه في نقل تجربته الشّعريّة للمتلقّي، ومن أبرز عناصر التّشكيل الموسيقيّ؛ التّكرار التّجنيس، التّصريع، وسنحاول هنا تتبّع هذه الأساليب في ديوان الرّندي من خلال إيراد نماذج من شعره.

أ- التّكرار:

يعدّ التّكرار من أهمّ التّقنيّات الإيقاعيّة المسهمة في تحقيق توازن النّصّ الشّعريّ، من خلال سماته النّغميّة والموسيقيّة التيّ تحقّق للمتلقّي المتعة والإثارة، فهو يوظّف بغرض تسليط الضّوء على تجربة الشّاعر النّفسيّة الدّاخليّة[1]، وكلّما كان صادقًا في نقلها كلّما ازداد عنصر التّأثير والاستجابة، وهو يساعد النّاقد الأدبي،أيضا، في تحليل النّصّ الشِّعريّ للوصول إلى جوهر المعنى، فهو " أَحَد الأدوات الأسلوبيَّة، والآليّات التّعبيريّة التيِّ باستطاعتها كَشْف أغوار النّصّ، وبواسطتها تتعمّق في ما وراء ذاته واستجلاء مختلف الأحاسيس والمشاعر الجبيئة في نفس المبدع"[2]، والتيِّ قد تعجز وسيلة أخرى عن تحقِيقها.

ونظرًا لأهميّة هذا الأسلوب خصّصت **نازك الملائكة** جزءًا هامًّا من كتابها " **قضايا الشّعر المعاصر**" للحديث عن أساليب التّكرار وأنواعه معتبرة أنه" يحتوي على كلِّ ما يتضمّنه أيّ أسلوب آخر من إمكانيّات تعبيريّة، إنّه في الشِّعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يُغنِي المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه"[3]، فالنّاقدة اعتبرت هذا الأسلوب كغيره من الأساليب التّعبيريّة الأخرى التيِّ يتوسّلها المبدع للتّعبير عن رأيه وإبداء مواقفه، ولكنّه يشتمل على ميزة أخرى، وذلك لقدرته على رَفْع العمل الفنِّي إلى مستوى

---

[1]- السّجن في الشّعر الفلسطينيّ: فايز أبو شمالة. المؤسّسة الفلسطينيّة للإرشاد القومي، رام الله، ط1،2003، ص: 480.

[2]- نسيج التّكرار بين الجماليّة والوظيفة في شعر الشّهداء الجزائريّين- ديوان الشّهيد الرّبيع بوشامة أنموذجا- : عبد اللّطيف حني. المركز الجامعي الطّارف، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، دوريّة أكاديميّة محكمة متخصِّصة تصدر عن كليَّة الآداب واللّغات، جامعة الوادي، العدد 4، مطبعة منصور، مارس 2012، ص: 10.

[3]- قضايا الشّعر المعاصر: نازك الملائكة. منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967، ص: 230-231.

الأصالة، ولكن بشرط أن يستخدم استخدامًا جيّدا، ويكون مرتبطًا بالمعنى المراد تبليغه، وهو ما يظهر من خلال قولها: "والقاعدة الأوّليّة في التّكرار لأنّ اللّفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العامّ وإلاّ كان لفظيّة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنّه لابدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عموما من قواعد ذوقيّة وجماليّة وبيانيّة"[1]؛ فارتباط اللّفظ المكرّر بالدّلالة العامّة للقصيدة شرط أساسيٌّ ليضيف له قيمة جماليّة وبلاغيّة، من شأنها مساعدة المتلقّي للوصول إلى جوهرها.

وللتّكرار أنواع مختلفة منها؛ تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار الجملة، وسنقوم بتسليط الضّوء على كلّ نوع وإيراد نماذج شعريّة من ديوان الرّندي وتحليلها.

* **تكرار الحرف**:

يُشكِّل الحرف أو الصّوت اللّغويّ البنية الإيقاعيّة الصّغرى في القصيدة، لارتباطه الوثيق بالمعاني من جهة، ومشاعر وانفعالات المبدع المنبثقة عن التّجربة الشّعريّة من جهة أخرى، وباجتماع هذين المكوّنين تتّسع دلالات اللّغة ويخرج الحرف من الحيّز المباشر الضّيّق إلى حيّز أشمل لاكتسابه خاصيّة الإيحاء.

إنّ للتّكرار الحرفيّ دور هامّ في تشكيل الموسيقى الدّاخليّة للقصيدة، ولاسيما إذا راعى الشّاعر مبدأ اختيار الأصوات وتآلفها، الذّي يضمن نغمًا عذبًا يصل إلى المتلقّي فيلفت انتباهه، ويبتعد في الوقت نفسه عن توظيف الأصوات المتنافرة، وقد ذكر الجاحظ بعضا منها فقال: "إنّ الجيم لا تقارن الظّاء ولا القاف ولا الطّاء ولا الغين بتقديم ولا بتأخير، والزّاي لا تقارن الظّاء ولا السّين ولا الضّاد ولا الذّال بتقديم ولا بتأخير"[2]، وهذا لِتَقَارب مخارجها ممّا ينتج عنه نشاز يمجّ سمع المتلقّي، ويَحُول دون تحقيق الغرض المقصود، وهو إيناس الأذن، وتحقيق ذلك الجرس الخفيّ الذّي يتجاوز الحواس ليصل إلى العقل الباطن والوجدان.[3]

ومن أمثلة هذا النّوع في ديوان الرّندي قوله[4]: (الطويل)

[1]- المرجع السَّابق ، ص: 231.

[2] - البيان والتبيِّن: الجاحظ (ت. 255هـ). دار ومكتبة الهلال، بيروت، (دط)، 1423هـ، 77/01.

[3]- التّكرير بين المثير والتّأثر: عزّ الدّين علي السّيد، عالم الكتب، ط2، 1407هـ- 1986م، ص:14.

[4]- الدّيوان، ص: 174.

لَهُ الرَّايَةُ الحَمْرَاءُ يَخْفقُ ظِلُّهَا وَتَعْبَقُ رِيحُ النَّصْرِ مِنْ نَشْرِهَا عَرْفَا[1]

يَسِيرُ بِه سَعْـدُ الأَمِيـر وَرأيهُ فَيُدْرِكُ مَـا يَنْـأَى وَيُنْتجِزُ مَا يَخْفَى[2]

يُشِيد الشَّاعر ،في هذه الأبيات، بشجاعة الخليفة النّصريّ، وما حقَّقه من انتصارات عظيمة تجلَّى ذلك في عبارة " **الرَّايَةُ الحَمْرَاءُ** " التيّ أصبحت مرتبطة به؛ فأينما حَلَّ هَبَّ نسيم النَّصر معه ويُلاحَظ ،في هذين البيتـين، تكراره لأصوات بعينها مثل: صوت الرّاء المجهور والمكرَّر، الذِّي تكرّر حوالي أحد عشر مرّة(**الرَّايَةُ،رِيحُ النَّصْر،يَسِير،سَعْـدُ**...)، وهو ما يتناسب ورغبته في تكرار أجواء الانتصارات، واسترداد ما ضاع من مُدنٍ وقلاع وحصون، أمَّا التَّمديدات الصَّوتيَّة مثل:(**نَشْرِهَـا عَرْفَا، مَا يَخْفَى، ظِلُّهَا**...) فكانت وسيلته لاستنهاض الهمم والحثِّ على الجِهَاد.

ومن قوله: (البسيط)[3]

أَيْنَ المُلوكُ ذَوو التِّيجَانِ مِنْ يَمَنٍ وَأَيْـنَ مِنْـهُمْ أَكَـالِيـلٌ وَتِـيـجَانُ[4]

وَأَيْـنَ مَـا شَـادَهُ شَـدَّادُ فِـي إِرِمٍ وَأَيْنَ مَا سَاسَهُ فِي الفُرسِ سَاسَانُ[5]

وَأَيْـنَ مَا حَـازَهُ قَـارُونُ مِن ذَهَبِ وَأَيْـنَ عَـادٌ وَشَـدَّادُ وَقَـحْـطَانُ

وَأَيْنَ حِمْـصَ وَمَا تَحْوِيهِ مِنْ نُزَهٍ وَنَـهـرُها العَـذْبُ فَيَّـاضٌ وَمَلْآنُ[6]

---

[1]- **الرَّايَةُ الحَمْرَاءُ** : هي راية النَّصر عند ملوك بني الأحمر. **ظِلُّهَا**: يُقَالُ: ظِلُّ اللَّيْلِ؛ أي سَوَادُه. **تَعْبَقُ**: بمعنى تَفُوحُ رائِحَتُه الطَّيِّبة. **نَشْرِهَا**: أي رَبِيعِهَا، وهو يشير إلى تفتُّح الأزهار وجمَالِها في هذا الفصل. **عَرْفَا**:وهي الرَّائحة الطَّيِّبة الزَّكيَّة.

[2]- **سَعْـدُ**: أي يَدُ. **الأَمِيـر**: وقصد به خليفة بنو نصر. **يَنْـأَى**: يبعد.

[3]- الدِّيوان، ص: 232- 233.

[4]- **التِّيجَانِ** : ج.م: تاج. **أَكَـالِيـلٌ**: يُقصَد به التَّاج المشكَّل من الورود والأزهار بِوَضْعِه فوق الرَّأس دلالةً على الفخامة والوَقَار، أو تُطَوِّق العُنُق للتَّزيِيّن.

[5]: **شَـادَهُ**: أَيْ مَا بَنَاه. **شَـدَّادُ**: وَهُو شَدَّاد بن عاد كَان مَلِكًا مُتَجَبِّرًا، فَدَانَ لَهُ النَّاس وَأَطَاعُوه، وَكَانَ مُولَعًا بِالقِرَاءَة، وَممَّا شَدَّ انْتِبَاهَه وَصْف الجنَّة وَما فِيها مِن نَعِيم، فَأَراد تَجْسِيدها فِي أَرْض الوَاقِع، حَيْث أَمَر بِبِنَاء مَدِينةٍ من الذَّهَب والفِضَّة واليَاقُوت، ومُخْتلف أَنْوَاعِ الجَوَاهِر وَأَكْرَمِـهَا وَجَعَل تَحتَهَا أَعْمِدَةً من زبرجد، وأَشجَارًا مُثْمِرَة، وَفِيها مِن الأَنْهَار الجَارِية، حتَّى لَيخيَّل للنَّاظِر أنَّها جَنَّةٌ فوق الأرض، وَنتِيجَةً لِطُغْيَانِه وَظُلْـمِه أَهْلَكَه الله وَمَن مَعَه حتَّى لم يَبْقَ مِنْهم أَحَد...التَّرجمة في:

- الرَّوض المعطار: الحميري. ص: 23- 24.

- **إِرِمٍ**: هُنَاك من يرى أنَّ إِرَم هي قَبِيلة عَاد، وأَصْحَاب هذا الرَّأي هُما قُتَادَة ومُجَاهد، وهي مَدِينَةٌ عَظِيمَة كانت باليَمَن.

[6]- **حِمْـصَ** : يُقْصَد بها إشبيليَّة، وقد سُمِيَّت بهذا الاسم نظرًا لتعلُّق المغاربة بأهل المشرق ومُدُنِها، وقد سقطت هذه المدينة في يد فرناندوا الثَّالث سنة 646هـ. **نُزَهٍ** : وهي الأمكنة المخصَّصة للتنزُّه واستنشاق الهواء العَلِيل.

وَأَيْـنَ قُـرْطبةُ دَارُ الـعُلُوم فكَمْ مِنْ عَـالِمٍ قَد سَمَا فِيهَا لهُ شَانُ
وَأَيْـنَ غَـرْنَاطَـةُ دَارُ الجِهَادِ وَكَمْ أُسْدٌ بِهَا وَهُمُ فِي الحَرْبِ عُقْبَانُ[1]
وَأَيْـنَ حَـمْرَاؤُهَا العَلْيَا وَزُخْرُفُهَا كَـأَنَّهَا مِـنْ جِنَـانِ الخُـلْدِ عَدْنَانُ[2]
وَأَيْـنَ مَالَقَةُ مَرْسَى المَرَاكِبِ كَمْ أَرْسَـتْ بِسَـاحِلِها فُـلْكٌ وَغِرْبَانُ[3]

تميَّز عهد بني الأحمر بكثرة الصِّراعات والفتن الدَّاخليَّة التيِّ أدَّت إلى سقوط عددٍ من المدن الأندلسيَّة في أيدي الإسبان، فانطلقت قريحة الشَّاعر تبكي ضياعها، مُستنهضًا في الوقت نفسه هِمَم الملوك لاستردادها تَارةً، واتِّخاذ موقفٍ حازمٍ لحماية ما بقي من المعاقل والحصون، وقد ساق هذه الأبيات كدليلٍ على تَقَلُّب الدَّهر وعَدَم ثَباتِه ولتأكيد مبدأ أنَّ دوام الحال من المحال، فكان الاستفهام وسيلةَ بحثِهِ الذِّهنيِّ الباحث عـن بَوابَّـات الفَـرج[4]، مُظهِرةً قَلَقه وخَوْفه الشَّديد من المستقبل من خلال إيراده لمَمالِكَ شُيِّدَتْ ثُمَّ هُدِّمت عن آخرها (إِرَمَ ذَات العِمَاد بَنُو سَاسَان قُرْطُبة،...).

اسْتَغَلَّ الرّندي ،في هذه الأبيات، جميع المؤثِّرات الصَّوتيَّة التيِّ من شَأْنِهَا إيصال الدّلالة العامّة للمتلقيِّ، وهذا ما تَجَلَّى في التَّوظيف المكثَّف لأسلوب التّكرار؛ وخاصَّة أداة الاستفهام (**أَيْنَ**) الذِّي تكرر أَكْثَر من عَشْر مَرَّات، وهو من الأساليب الإنشائيَّة الطَّلبيَّة تُستعْمَل ،عادةً، للسُّؤال عن المكان:(**أَيْـنَ قُـرْطبةُ، أَيْـنَ غَـرْنَاطَـةُ، أَيْـنَ حَـمْرَاؤُهَـا، أَيْـنَ مَالَقَةُ**)، وقد أَفَاد ،هنا، معنى التَّوبيخ والتَّقريع، والدَّعوة للجِهَاد، جاعلًا تَسَاؤُلَاته مَفْتُوحة من دون جَواب، وفي ذلك تعميم للتَّجربة

[1] – **أُسْدٌ:** هُو الأَسَد وَيقصَدُ بِهِ ،هنا، الرِّجَالُ الشُّجْعَان. **عُقْبَانُ:** ج. م عُقَاب، وهو طَائِرٌ من الجَوَارِح.
– يَذْهَب المقرِّي إلى أنَّ هذا البَيت ومَا يَتْبَعه زِيَادات؛ ذلك أنَّ الرَّندي تُوفيِّ قبل سقوط غرناطة، ويسوق دَليلاً على كلامه مَفَادُه أنَّ هذه الأبيات لا تساوي ما نظمه الشَّاعر من حيث القيمة البلاغيَّة، وجَوْدة السَّبْك، وإنَّما أُضِيفَت بهدف شَحْذِ هِمَم المُلوك بالمشرق، وحَثِّهم على الجِهَاد والاتِّحاد. ينظر:
– الدِّيوان: ص: 236.

[2] – **عَدْنَانُ:** بمعنى إِقَامَةٌ وَمُسْتَقَرٌّ.

[3]– **مَالَقَةُ:** مدينة أندلسيَّة، تقع على ساحل البحر، تتميَّز بكثرة سكَّانها، ومناعتها، نتيجة لوجود قصبةٍ واقعةٍ في شَرْقِها، محاطةٍ بِسُورٍ عَظِيم. ترجمتها في:
– الروض المعطار: ص: 517–518.
– **فُـلْكٌ:** هي السُّفن.

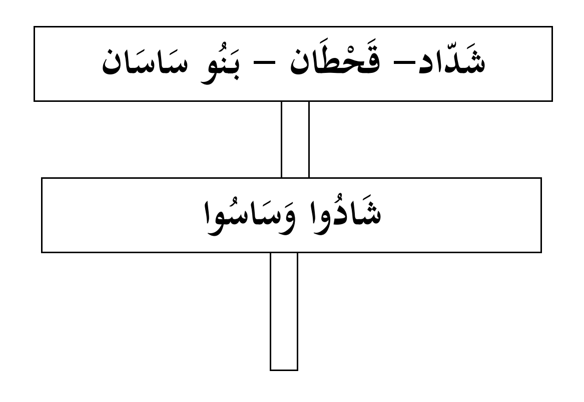
[4]– يُنْظَر: مُوجز البلاغة في المعاني والبيان والبديع: سيِّد أحمد الهاشمي. مؤسسَّة المعارف، بيروت، ط1، 1999، ص: 95.

الإنسانيّة ظَهرت من خِلاَل عَرْض سِيَر الأمم السَّابقة، كما استخدم الشَّاعر بعض المؤثِّرَات الوصفيَّة مِن أَجْلِ توضيح الصُّورَة أَكْثَر للمتلقِّي من خِلَال ذِكْرِهِ لِشَدَّاد وتَسَلُّطِه في الأَرْض، وَقَارُون وَثَرْوَتِه التيِّ فَنِيَت، وَقُرْطُبة بِدَار عُلُومِها التيِّ كانت مَرْكَزًا للإِشْعَاع العِلْميِّ والثَّقافيّ في القرن الرَّابع الهجـريّ وغَرْنَاطَة التيّ كانت ،ولا زَالَت، مَعْقلاً للثَّورة والجِهَاد، والتيّ ظَلَّت رغم الصِّراع والحِصَار صَامِدَة بِفَضْل شَجَاعَةِ رِجَالِها، وَثَبَاتِهم في سَبِيل إِعْلَاء رَايَة الإِسْلاَم ،فالرّندي ،هنا، يُرِيد إِعَادَة التَّواصل بين الماضي والحاضر بهدف ردِّ الاعتبار واسْتِجْلَاء الحِكْمَة، فالرِّثاء " كَغَيْرِه خَاضِعٌ للتَّنوُّع وَلِقُبُولِ مَعَانٍ أُخْرَى مُتَّصِلَةٍ به كَوَصْفِ الكَارِثَة، وَتَفْخِيمِ أَثَارِهَا وَذِكْرِ فَضَائِلِ الميِّت، واتِّخَاذِ مَصْرِعِه مَوْعِظَةً"[1].

وينتقل الرّندي بعد هذه الصَّيْحة العنيفة التيِّ أَطْلَقَها ،في البيت الأوَّل، من خلال حرف الاستفهام (**أَيْنَ**) إلى حالةٍ من الهدوء والفُتُور في البيت الثَّاني، حيث يُلَاحظ طُغيانٌ واضحٌ لحروف الهَمْس وخاصَّة السِّين والشِّين، فبَعْد الجَهْر تَضَاءَل صَوته إلى حدِّ الوَشْوَشَة والوَسْوَسَة، بهدف الاِسترْسَال في سَرْد قِصص من التَّاريخ التيّ تتطلَّب تأمُّلاً وتمعُّنًا بُغية أَخْذ العِبْرة.

أمَّا ،في البيت الثَّالث، فَحَمل الاستفهام ،أيضًا، معنى السُّخريَّة والتَّهكُّم، ومحوره الأساسيّ هو المال؛ وهذا ما تجلَّى في عبارة:(**وَأَيْـنَ مَا حَـازَهُ قَارُونُ مِن ذَهَبِ**)، فَأَسْنَد الفعل (حَـازَ) إلى (الذَّهَب) الذِّي يُفِيد معنى الضَّمِّ وحُسْن التَّدبير، وأمَّا قَارُون فَقَد أُوتِي من المال، والكُنُوز الشَّيء الوَفِير، وَعِوَض أن يَشكُر الله على ما أتاه من فَضْلِه تَجَبَّر وجَحَد نِعَمه، فَأُهْلِكَ بِطُغْيَانِه، وجاءت لفظة الذَّهب لِتُعزِّز صورة الرَّجل المانِع للصَّدقة، الرَّافض للعَطَاء، الحَرِيص على الجَمْع.

والمِلَاحَظ ،في هذه الأبيات، أنَّ الرّندي سَاقَ مَعَانِيه وِفْقَ تَسَلْسُلٍ مَنْطِقيٍّ، وهذا ما يوضِّحه المخطَّط الآتي.



[1] – الأسلوب: دراسة بلاغيَّة تحليليَّة لأصول الأساليب الأدبيَّة: أحمد الشَّايب. مكتبة النَّهضة المصريَّة، ط8، 1413هـ– 1993م، ص:86.



فالرّندي بتوظيفِه لهذا الأسلوب، أراد تنبيه مُلُوك غرناطة إلى النَّظر في التَّاريخ، وَأَخْذِ العِبْرة من خِلال قِراءة سِيرة هؤلاء الجَبَابِرة، الذِّين طَغَوْا فِي الأَرْض فَسَادًا، وَتَجَبَّرُوا، فَكَان جَزَاؤُهُم الهلَاك والدَّمَار، تمامًا مثل قوله تعالى: ﴿**أَلَمْ نُهْلِكِ الْأَوَّلِينَ ثُمَّ نُتْبِعُهُم الْآخِرِينَ**﴾[1]، كَمَا أَسْهَم تكرار حرف الاستفهام (**أَيْن**) فِي توجيه الدّلالة التيّ أراد الرّندي تَوصِيلها إلى المتلقّي، مُحَقِّقًا تماسك النَّص الشِّعريِّ من جهةٍ، وجَعْلِه بنيةً وَاحِدَةً مِنْ جِهَةٍ أُخْرى.

ويمضي الرّندي في تساؤلاته ذات الطَّابع التَّهكُّمي لِيُسلِّط الضَّوء ،في البيت الرَّابع، على مدينة قرطبة التِّي كانت قُطْبًا على جميع الأصعدة والميادين السِّياسيَّة، والثَّقافيَّة، والجغرافيَّة، فهي قُطْب الرَّحى في الأندلس، ومركز قوَّتها، وكان للتَّجانس بين كلمتي: (**الـعُلُوم، عَـالِمٍ**) أثره الموسيقيِّ الواضح من خلال تكرار الحُروف نفسها من جهة، ومِن جهةٍ أخرى إسنادها إلى الألفاظ:(**سَمَا، شَانُ**) التيِّ أفادت معنى الرِّفعة والسُّموّ، وأَسْهَم حرف العطف الواو في أوَّل البيت من تحقيق معنى الاشتراك والجمع بين هذه الدّلالة وما سبقها، ممَّا يجعل من الأبيات بِنيَة واحدة والملاحَظ ،هنا، أنَّ الشَّاعر ركَّز على المكانة العلميَّة لقرطبة دون بقية الجوانب الأخرى، وهذا بهدف الإعْلَاء من منزلتها، وتبْيَان تفوُّقها العلميِّ، وخاصَّة دار العلوم التيِّ كانت منبرًا للإشعاع الثَّقافي والحضاريِّ في القرن الرَّابع للهجريِّ، يأتيها طُلَّاب العلم من كلِّ فجٍّ عميقٍ للتَّزوُّد من علمائِها، ولهذا استخدم "**كَمْ**" للدَّلالة على كثرة الوافدين إليها.

ثم يَنْتَقل ،بعد ذلك، إلى مدينة أخرى وهي اشبيليَّة (حِمْص) مُتسائِلًا عن منتزهاتها وبساتينها وكُرُومِها، ونهرها العظيم العذب، فلا يجد لتساؤلاته جوابًا، فَيَعْمَد إلى عَقْد مُفَاضَلة بين المدن الأندلسيَّة، لعلَّ ذلك يشحذ هِمَم الملُوك فَيهُبُّوا للجهاد؛ فإذا كانت قرطبة مركزًا للعلم، فإنَّ اشبيليَّة مكانٌ للرَّاحة، والتَّمتُّع بالمناظر الطَّبيعيَّة الخلَّابة التيِّ جعلت ساكنيها يتَّسمون بصفاتٍ معيَّنةٍ منها

[1]– سورة المرسلات. الآية: 16-17.

خفَّة الرُّوح، وحُبُّ المرَح، ويبدو أنَّ مقصديَّة الرّندي هو إطرَاء جميع المدن الأندلسيَّة، وإبراز مميِّزاتها لتعميق حجم الخَسَارة، وتهويل الفاجعة، وإضْفَاء مَسْحةٍ حزينةٍ على جُلِّ القصيدة، وقد أَسْهَم حرف الحاء في:(**حِمْص، تَحْويه**)، والزَّاي في:(**نُزَهٍ**)، والنُّون في:(**مَلْآن، نَهْرِهَا**) في تعميق الشُّعور بالفَقْد والضَّياع، فيعود بعد الهدوء النِّسبي ،في البيت السَّابق، إلى الصُّراخ العنيف المدوِّي الذِّي يُرِيد من خلاله هَزَّ مشاعر المتلقِّي.

إن تكرار الشَّاعر لأداة الاستفهام " **أَيْن**" يدفعنا للنّظر لهذا الأسلوب على أنّه ليس مجرّد وسيلة بلاغيّة أو لغويّة تقتصر على دلالة معيّنة؛ بل هو من أبرز التّقنيّات التّي تتّسم بالتّعقيد، وتحتاج إلى تأمُّل عميق من أجل تحليله واستخراج مكوِّناته التَّركيبيَّة.[1]

ثم نجده يتساءل عن غرناطة مَعْقل المجاهدين، وَعَن حَمْرَائها التيّ عُدَّت مِنْ مَظاهر التَّشكيل العمرانيّ الجميل، والدَّليل على عَظَمة الحضارة الإسلاميَّة في الأندلس، حتىَّ لَيُخَيَّل للنَّاظر أنَّها جَنَّةٌ فوق الأرض، أمَّا رجالُها فَهُم في الحَرْب أُسُود، يَذُودُون عن حِمَاهـم، وَيَبْذُلُون في سبيلها النَّفس والنَّفيس.

ويقول أيضا[2]:(البسيط)

فَجَائِـعُ الدَّهْرِ أَنْوَاعٌ مُنَوَّعَـةٌ وَلِـلـزَّمَـانِ مَسَرَّاتٌ وَأَحْـزَانُ
وَللحَوَادِثِ سُلْوَانٌ يُهَـوِّنُهَـا وَمَا لِمَا حَلَّ بِالإِسْلاَمِ سُلْـوَانُ[3]

يُقرّ الشَّاعر ،في هذه الأبيات، بتقلّب الدّهر وعدم ثباته، وأنَّ فَجائعه كَثِيرة ومتنوِّعة، ولكنَّه في الوقت نفسه لا يخلو من أفراحٍ ومسرَّات، وقد أَسْهَمَت بعض العناصر اللّغويَّة في تحقيق تَمَاسك بنية الأبيات وانسجامها، ممّا جَعَلها وِحْدَة بنائيَّة منها؛ حرف العطف "الواو" الذِّي ربط بين قضيَّتين هامّتين:

القضيَّة الأولى: فجائع الدَّهر كثيرة ومُنوَّعة.

القضيَّة الثَّانية: أنَّ للدَّهر أحزانٌ ومَسَرَّات.

---

[1]– نسيج التّكرار بين الجماليّة والوظيفيّة في شعر الشّهداء الجزائريّن–ديوان الشّهيد الرّبيع بوشامة أنموذجا–: عبد اللّطيف حني. المركز الجامعي الطّارف، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، دوريّة أكاديميّة محكمة متخصّصة، تصدر عن كليّة الآداب واللّغات، جامعة الوادي، العدد4، مطبعة منصور، مارس2012، ص:10.

[2]– الدِّيوان. ص:232.

[3] – **سُلْوَانٌ**: معناه تطييِّب النفس، وحثّها على الصّبر. **يُهَـوِّنُهَـا**: يُبسِّطُها، وَيُنقِص من شدَّتِها.

وكأنَّ الشَّطر الثّاني من هذا البيت جَاء استدراكًا للكلام السَّابق، فقوانين الدّهر عادلة، إذ لا يُسْر إلّا بعد شدَّة وعُسْر، ولا فجيعة إلّا ويعقبها مسرّات وأفراح.

وقد أَسْهَم تكرار حرف العين: (**فَجَائِـعُ، أَنْوَاعٌ، مُنَوَّعَـةٌ**) في تحقيق معنى التّسلسل والتّراتب والتّتابع؛ فالشّاعر يريد القول؛ أنّ مصائب الدّهر ومِحَنه لا تلبث وأن تطارد الأندلسيّ العاجز عن ردِّ القضاء، فجاء هذا البيت بمثابة تلخيص لما سبق وتمهيد لما سيأتي.

كان لتكرار حرف العطف "**الواو**" ،أيضًا، دوره في الرّبط بين المعنييّن؛ فهو في هذا البيت يُسَلِّي نفسه، ويحثُّها على الصَّبر، فَكُلّ مصيبةٍ لها ما يُخَفِّف عنها إلَّا فاجعة الأندلسييِّن في دينهم الإسلام فهي من المِحَن التيّ لا نجد لها عزاءا، وكان لحرف السين المهموس وتكراره :(**سُلْوَانٌ،الإِسْلَامِ**) بالغ الأثر في إيصال الدّلالة العامّة إلى المتلقّي، وهي حالة الألم والحَسْرة التيّ يُكَابدها الشّاعر جرَّاء ما حلّ بدِينه ووطَنه من الرَّزايا.

ومن الأساليب الإنشائيّة التّي عمد الشَّاعر إلى تكرارها في القصيدة نفسها؛ حرف النِّداء "**يَا**" كما في قوله[1]: (البسيط)

يَا غَافِلًا وَلَهُ في الدَّهْرِ مَوْعِظَةٌ   إِنْ كُنْـتَ فِي سِنَةٍ فَالدَّهْرُ يَقْظَانُ[2]

وَمَاشِيًـا مَرِحًـا يُلْهِيه مَـوْطِنُهُ   أَبَعْـدَ حِـمْـصَ تَـغُرُّ المَرْءَ أَوْطَانُ

يَا أَيُّـهَا المَـلِكُ البَيْضَاءُ رَايَتُهُ   أَدْرِكْ بِسَيْفِكَ أَهْلَ الكُفْرِ لَا كَانُوا

يَا رَاكِبِينَ عِتَاقَ الخَيْلِ ضَامِرَةً   كَأَنَّـهَا فِـي مَجَالِ السَّبْقِ عِقْبَانُ[3]

يَا مَـنْ لِذِلَّـةِ قَـوْمٍ بَعْـدَ عِزِّهِمُ   أَحَـالَ حَـالَهُمُ كُـفْرٌ وَطُـغْـيَـانُ

يَـا رُبَّ أُمٍّ وَطِـفْلٍ حِيلَ[4] بَيْنَهُمَا   كَـمَــا تَـفَــرَّقُ أَرْوَاحٌ وَأَبْـدَانُ

يُطْلِق الشَّاعر ،في هذه الأبيات، صرخة استنجاد من خلال تكراره لأداة النِّداء "يا" التِّي ،غالبًا ما، تُستعمَل لنداء البعيد، لعلَّه يَلْقى صدى من خارج الجزيرة ليهبُّوا لنصرة إخوانهم المسلمين، فلا يجد إلّا ملوكًا غَافِلين راكِنين للدّعة والرّاحة، لاَهِيَة قُلوبهم عن أمور الجِهَاد والتّصدي للمدِّ المسيحيِّ، رغم

[1]- الدِّيوان. ص:234-235.

[2] - **مَوْعِظَةٌ**: هي كلّ مَا يُنْصَح به من فِعْلٍ أو قَوْل فِيه خَيْرٌ ومَنْفَعة، وابتعاد عن المنكر. **سِنَةٍ**: بمعنى غَفْلَة.

[3]- **عِتَاقَ الخَيْلِ**: أَكْرَمها وَأَقْدَرها على السِّباق والعَدْو، ويوجد في كتاب "العُمدة" لابن رشيق حَديثٌ عن مِثْل هذا النّوع من الخُيُول تحت عُنوَان"بَاب العِتاقِ مِنَ الخَيْل".419/02.

[4] - **حِيلَ**: فُرِّق.

سُقُوط عددٍ من المــدن وخاصَّة اشبيليّة قاسمة ظهر الأندلسيِّين، وذلك بسبب حبِّ الطَّمع والجَشَع الذِّي تَمَلَّكهم، وحال دون نجدتهم لإخوانهم.

وقد أَظهرت هذه الأبيات عَلَاقة الجَفَاء والقطيعة التيِّ سادت بين الأندلسيِّن والمغاربة، وهذا ما تَجَلّى من خلال تكراراتِه المسترسلة التِّي لم تَلْق صدًى وجَوَابا.

تكرَّرت لفظة " الدَّهر" في البيت الأوَّل مرَّتين في القصيدة، وهذا ما يدلّ على أنَّها مِحْور تفكير الشَّاعر، ولذلك عَمَد إلى التَّشخيص، فشبَّهه بالإنسان المتفطِّن اليَقِظ، ذَاكِرا المشبَّـه (الدَّهـر) وحاذفًا المشبَّه به (الإنسان)، وآتِيا بشيءٍ من لوازمه (يَقْظَان) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، عاقدًا ،في الوقت نفسه، مفارقةً بينهما:

الإنسان غَافِل ---- الدَّهر يَقْظَان.

ويُشِير ،هنا، إلى غَفْلة الأندلسيِّن عن أُمُور دِينهم ودنياهم؛ فبعد حالة التَّحفّز والنّخوة في الماضي، أصَابَهم الجَزَع والنّكوص في الحاضر، وهذا ما أَوْحَت به الألفاظ: (**غَافِلًا، سِنَةٍ**)، وَهَدَفه ،من خلال ذلك، تنبيههم وتَحْذيرهم من مَغبّة الابتعاد عن تعاليم الدِّين الإسلاميّ، وما يدعوا إلية من اتِّحاد.

جاء البيت الثَّاني بمثابة تأكيد واستمراريَّة للبيت الأوّل، رابطًا بينهما برابطٍ لفظيٍّ ومعنويٍّ تَمَثَّل في حرف العَطف "الواوّ؛ مخاطِبًا الأندلسيّ من خلال استفهامٍ استنكاريٍّ مَفَادُه؛ أَيُعْقَل أن تَمْشي في الطَّريق فرحًا ولاهيًا بَعْد سُقُوط اشبيليّة؟ أَيَطِيبُ لكَ عَيْشٌ بعد هذه الفَاجِعَة؟ مُستنبِطًا مَعْنَاه من قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَنْ تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَنْ تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا**﴾[1]،وهو ما يُظهِر ثقافة الرّندي الإسلاميّة، وتأثُّره بآياتِ الذِّكر الحَكيم، مُوظِّفًا ،في الوقت نفسه، أَفْعَالًا تتّسم بالحركيّة على مستوى الزّمان والمكان:

مَاشِيًا----مَشى----انْتَقَل----انْتِقَالٌ من مكانٍ ما وزمانٍ ما.

مَرِحًا----مَرِحَ----- مَرِحَ في مَكَانٍ ما وزمَانٍ ما.

يُلْهِيهِ----لَهَا-----لَهْوٌ في مَكان ما وزَمان ما.

تَغُرُّ----اغْتَرَّ----غُرُورٌ وتكبّر في مكَان ما وزَمَان ما.

---

[1]- سورة الإسراء. الآية:37.

فَكُلُّ هذه الأفْعَال تدلّ على حركيّة وتوجّه لفعلِ شيءٍ معيّن، ولكنّها من منظور الرّندي ليْسَت ذِي فَائدة، ولا تَحْمِل قيمةً إيجابيَّة؛ بل تُؤَدِّي بِفَاعِلِها إلى الضَّياع والسُّقوط، وهذا ما حَلَّ بالأندلسيِّن.

خَصَّ الشَّاعر ،في البيت الثّالث، نداءَه إلى من بِيَدِه الحِفَاظ على ما تبقَّى من الأراضي الأندلسيَّة، وهو الخليفة النَّصري (الغالب بالله) من خلال قوله: (**يَا أَيُّـهَا المَـلِكُ البَيْضَاءُ رَايَتُهُ**) دَاعِيًا إيَّاه إلى رَفْع سَيْفِه والتَّوجه نحو ساحة المعركة، للوقوف في وجه الإسبان الذِّين دَعَاهم ب:(**أَهْلَ الكُفْرِ**)، رغبةٌ منهُ في إيقاظِ الوَعْي الدِّيني الرَّامي للجِهاد في سبيل الله.

يبدو أنّ نداءَه لحكَّام البِلَاد لم يُجْد نَفْعًا، وهذا مَا حَمَله على نداء البعِيد؛ وهُم أَهْل العُدْوة بالمغرب، نظرًا لما عُرِفُوا به من حبٍّ للجِهَاد والوَطن، واصفًا إيَّاهم بالفُرسان الشُّجعان الذِّين يرَكَبون خُيولًا أصيلةً كريمة، متأهِبَة للسِّباق والعَدْو، ولاتِّسامها بالنَّحافة، وبُعدِها عن الثِّقَل، وفي ذلك إطْرَاءٌ للخَيْل وممتطِيها على حدٍّ سواء، فَهُما متلازِمَان لدرجة يصعب التَّفرقة بينهما.

وإذا كان النِّداء ،في هذا البيت، مُوجَّهًا للمغاربة؛ فإنّه ،في البيت الرّابع، مُوجَّه إلى كلّ المسلمين في جميع الرّبوع، وكلّ من يملك القدرة على المساعدة والنّصرة، مُستعِينا في توضيح الدّلالة بالطِّباق بين: (ذُلّ- عِزّ)؛ ليقارن بين حالهم في الماضي، وما كانوا يَحضون به من عزٍّ وسُؤدد، وما يُكَابِدُونه في الحاضِر من من ذُلٍّ وهوان، مستلهِمًا هذا المعنى من المثل السَّائر"ارحموا عزيز قوم ذلّ"، وهو ما يُظهر ثقافة الرّندي، وحرصه على الاستعانة بالموروث اللّغويّ والثّقافيّ من أجل تحقيق مقصديّته؛ فهذا البيت في مُجمَله يحمل معنييّن وفق زمنين مختلفين:

الزّمن الماضي--------- الزّمن الحاضر

عزّ --------- ----ذلّ

إيمانٌ وثباتٌ-------- كُفر وطُغيَان

وسبب هذا التّحوّل هو فَسَاد عقيدة الأندلسيِّن، والصِّراع فيما بينهم على السّلطة، ومتاع الدُّنيا.

لِينتقِلَ ،بعد ذلك، في البيت الأخير لِضرْب الأمثلة عن الذّلِّ والهوان اللَّذين بَاتَا يعيش فيهما الأندلسيّ، بعد أن امتنع القريب والبعيد عن إغاثته، ومدِّ يَد العَوْن إليه، لعلَّ ذلك يُلين قُلُوبهم التِّي قَسَت، ويُحرِّك فيهم النَّخـوة فَيسُوق في سبيل تحقيق غَرضه منظرًا تَنفطِر له القلوب الضَّعيفة؛ وهو منظر الأمّ التِّي فُرِّق بينها وبين صغيرها دون رحمة، ولا يخفى على أحد ما لهذه الرَّابطة من عُمْقٍ على

المستوى النَّفسيّ والفطريّ والانفعاليّ والوجدانيّ، وهذا بهدف التَّأثير في المتلقِّي، وجَعلِه يتفاعل ويحسُّ بحجم المأساة.

ويستمرّ الرّندي في وصف مأساة الأندلسييّن من خلال تكراره لحرف آخر وهو **"كَمْ"** الخبريّة المفيدة لمعنى الكَثرة ومن أمثلة ذلك قوله[1]:(البسيط)

كَمْ يَسْتَغِيثُ بَنُو المستَضْعَفِين وَهُمْ أَسْرَى وَقَتْلَى فَمَا يَهْتَزُّ إِنْسَانُ[2]

كَمْ مِنْ أَسِيرٍ بِحَبْلِ الذُّلِّ مُعْتَقَلٌ كَأَنَّهُ مَيِّتٌ وَالذُّلُّ أَكْفَانُ

لجأ الشَّاعر ،في هذين البيتين، إلى تكرار " **كَمْ**" الخبريّة في موقع ثابت وهو بداية البيت الأوّل والثّاني، والتيّ أَفَادت معنى التّكثير، بغية إيصال الدّلالة المرجوّة للمتلقِّي؛ فهو يصف كثرة المستضعفين من النِّساء والأطفال والشّيوخ الذِّين لم يجدوا من يُعينهم أو يأخذ بيدهِم هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى الأسرى الذِّين طَالَهم التَّعذيب في المعتقلَات حتىّ صاروا كالأموات، ويبدو أنّ التَّجارب الشَّخصيَّة التيِّ مسَّت الشُّعراء الأندلسييِّن كانت السَّبب في مثل هذا الوصف الدَّقيق والمؤثِّر لحالات القَهْر التيِّ يعيشها الأسير وقتئذ[3]، فتكرار هذا الحرف ليس تكرارًا عدديًّا فحسب؛ وإنَّما جاء لتكثيف الدّلالة، وكمقابل للحالة الشُّعوريَّة المسيطرة على الرّندي، وليُظهِر انفعاله وتأثّره الشّديد جرّاء ما يعانيه الأندلسيِّ في بلاده، على نحو يبرز التّداخل والتّلاحم بين أجزاء القصيدة.

كان لتكرار صوت السِّين المهموس والرّخو، والذِّي يحدث نتيجة اتِّصال "أوّل اللِّسان بأصول الثّنايا، بحيث يكون بينهما فَراغ كافٍ لمرور الهواء"[4] عدّة مرّات مثل: (**يَسْتَغِيثُ، المستَضْعَفِين أَسْرَى، إِنْسَانُ**) تأثيرٌ بالغ؛ حيث أَسْهَم في إشاعة جوٍّ من الحُزن النَّاجم عن كَثرة القَتْلى والأَسْرى وصُراخ المستضعفين الذِّي لم يَجِد صَدى من أيِّ إنسانٍ، ويبدو أنَّ الشَّاعر أراد التَّركيز على معاناة الأسير، ونَقْل ما يُكَابِدُه في السِّجن من ألمٍ نفسيٍّ وجسديٍّ، وهذا ما يَظْهر من خلال تكراره لكلمة الأسير مرَّتين:(**أَسْرَى،أَسِير**) من أجل تسليط الضَّوء على هذه الفئة وحمل المتلقِّي على التَّفاعل مع

[1] الدِّيوان.ص:235.

[2]- **يَسْتَغِيثُ**: يطلُب العَوْن والمسَاعَدَة.

[3]- السِّجن في الشِّعر الفلسطيني: فايز أبو شمالة. ص: 294.

[4]- الأصوات اللّغويّة: إبراهيم أنيس. ص: 25.

معاناته، كما يتّسم هذا الصّوت بطابع الوضوح في السّمع، على خلاف باقي الأصوات الأخرى، ممّا يحقّق وظيفة فنيّة وصوتيّة، متمثّلة في ذلك التّنويع الموسيقيّ للألفاظ والجمل المشتملة عليه.

ويقول الرّندي أيضا[1]:(البسيط)

وَكَمْ بِدَاخِلِهَا مِنْ شَاعِرٍ فَطِنٍ وَذِي فُنُونٍ لَهُ حِذْقٌ وَتِبَيَانُ[2]

وَكَمْ بِخَارِجِهَا مِنْ مَنْزَهٍ فَرِجٍ وَجَنَّةٍ حَوْلَهَا نَهْرٌ وَبُسْتَانُ[3]

وَكَمْ شُجَاعٍ زَعِيمٍ فِي الوَغَى بَطَلٍ بَدَالَهُ فِي العِدَى فَتكٌ وَإِمْعَانُ[4]

كَمْ جَنْدَلَتْ يَدُهُ مِنْ كَافِرٍ فَغَدَا تَبْكِيهِ مِنْ أَرْضِهِ أَهْلٌ وَوِلْدَانُ[5]

يقوم الرّندي ،في هذه الأبيات أيضًا، بتعداد مثالب الأندلس، وما تزخر به من شعراء حاذقين متعدِّدي المواهب حَبَاهم الله من البَيَان ما يمكِّنُهم من صناعة القصائد الطِّوال الجميلة، ونظرًا لكثرتهم عَمَد إلى تكرار "كَمْ" الخبريّة المفيدة لهذا الغرض، ولا يكتف الشاعر بذلك فحسب؛ بل يعمد إلى جذب انتباه المتلقِّي من خلال إبراز جمال البيئة الأندلسيَّة، وما يحتويه من منتزهاتٍ واسعة، كأنَّها جنَّة فوق الأرض، هذا في حالة السِّلم؛ أمَّا في الحرب فَلَها من الرِّجال الشُّجعان القادرين على الذَّود عن الحِمَى، وردّ العدوان دون رحمةٍ ولا هوادة، وفي ذلك استنهاض للحميَّة الدِّينيَّة، وبثّ الحماس في النُّفوس، فتكرار هذا الحرف لا يأتي في القصيدة من باب التَّرَف اللُّغويّ، أو العبث الفنيّ، وإنَّما له ارتباطه المباشر بالحالة النَّفسيَّة للشَّاعر، وما يريد أن يُوصِله من رسائل ومضامين فكريَّة تَحْمِلها القصيدة، وفقًا لرؤيته الشِّعريَّة التيّ يمتلكها"[6]، فهو من العناصر المشكِّلة لبنية النّص الشِّعريّ، يأتي ليؤكِّد المعنى، ويصف له شيئًا من الجماليّة والتّفرّد.

---

[1]– الدِّيوان.ص:234.

[2]– **فَطِنٍ**: حَاذِقٍ ومَاهِر.

[3]– **مَنْزَهٍ**: مَكَان للتنزُّه. **فَرِجٍ**: وَاسِع.

[4]– **الوَغَى**: الحَرْب. **العِدَى**: الأَعْدَاء. **فَتكٌ**: قَتْل. **إمْعَانُ**: انْقِيَاد.

[5]– **جَنْدَلَتْ**: ومنه الجَنْدَل؛ وهو مجرى النَّهر الذِّي فيه حجارة يشتدُّ فيها تيَّار المياه، وهنا قصد به الشَّاعر الشِّدّة وقوّة الفَتْك. **غَدَا**: صَار.

[6]– التَّكرار في شعر حيدر محمود: إسماعيل سليمان المزايدة. دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلّد 42، ملحق 2، ص: 1547.

لجأ الرّندي إلى تكرار حرف الشّرط " **لَو**" أيضا في القصيدة نفسها لتبيان حجم خسارة الأندلسيِّن، حيث يقول[1]:(البسيط)

بِالأَمْسِ كَانُوا مُلُوكًا فِي مَنَازِلِهِمْ وَاليَوْمَ هُمْ فِي بِلاَدِ الكُفْرِ عُبْدَانُ[2]

فَلَوْ تَرَاهُمْ حَيَارَى لَا دَلِيلَ لَهُمْ عَلَيْـهِمُ مِـنْ ثِيَـابِ الـذُّلِّ أَلْـوَانُ[3]

وَلَوْ رَأَيْتَ بُكَاهُـمْ عِنْـدَ بَيْـعِهِمُ لَهَالَكَ الأَمْـرُ وَاسْتَهْـوَتْكَ أَحْزَانُ[4]

يستمرّ الشَّاعر في وَصْف أحوال الأندلسيِّن، وما آلوا إليه من ذلٍّ وهَوان، فَيُشبِّهُهم بالملوك الذِّين صاروا عبيدا وهذا على سبيل المجاز لا الحقيقة، وقد ساق هذا المعنى في إطار المقابلة:

الزّمن الماضي--- بالأَمْسِ، مُلُوكًا، في مَنَازِلِهم.

الزّمن الحاضر:---اليَوْم، عُبْدَان، في بِلاَدِ الكُفْر.

وهذا بغية المقارنة بين حالة الأندلسيِّ في زمنين مختلفين.

أَسْهَم تكرار "**لَوْ**" الشّرطيّة في تحقيق تماسك النّص الشِّعريِّ؛ كما أظهر أبعادا إيحائيّة ملائمة للموقف الذِّي يريد الشاعر التّعبير عنه، وهو حرف امتناع لامتناع، فالبيت الثّاني هو جملة الشّرط، أمّا الشّطر الثّاني من البيت الثّالث فهو جُمْلة جَوَابه، وبالتّالي فالعلاقة بينهما وثيقة، ومن الصّعب الفصل بينهما فالشّاعر ،هنا، يُنبِّه المتلقِّي إلى ضرورة مشاركته محنته من خلال دعوته إلى رؤية هؤلاء النّاس الذِّين أصبحوا عبيدًا يُبَاعُون في الأسواق بثمنٍ بَخْس بعد أن كانوا أحرارًا في وطنهم، وقد أتى الرّندي بهذا الحرف دون غيره، ليبرهن على امتناع الملوك والمسلمين عامّة عن رؤية الوضع المأساويّ الذِّي آل إليه الأندلسيِّن، فكان الامتناع وعدم الاستجابة هو المسيطر،حيث لم يجد لدعوته صدى، ولا لندائه جَوابا.

* تكرار الكلمة:

يعدّ هذا النّوع من التّكرار من أكثر الأنواع شُيُوعًا في الشِّعر العربيِّ والأندلسيِّ خاصّة، ولم يخرج الرّندي في ديوانه عن نَهْج من سبقوه؛ بل حَذَا حَذْوَهم؛ وإذا كان " لتكرير الحرف الواحد في الكلمة

[1]- الدِّيوان.ص:235.

[2]- **عُبْدَانُ**:ج.م. عَبْد؛ وهو الرَّقِيق الذِّي يُشتَرى من أَسْوَاق العَبِيد للخِدْمَة.

[3]- **حَيَارَى**: مُضْطَرِبين.

[4]- **لَهَالَكَ**: لأَفْزَعَك وَأَرْعَبَك. **اسْتَهْـوَتْكَ**: انْتَابَتْكَ.

أو في الكلام على أبعاد ما قد عَرَفناه من القيمة السَّمعيَّة، فإنّ تكرار الكلمة في الجملة أو النّص وتكرّر الجملة في السِّياق، لابدّ أن يكون له من القيمة ما هو أكبر"[1]، لاتِّصاف هذا النّوع من التّكرار بالعمق والإيحائيّة يَفُوق تكرار الحرف المجرّد، بالإضافة إلى الجانب الإيقاعيّ الذِّي يَهدِف من خلاله المبدع إلى جَذْب سمع المتلقِّي، والتَّأثير فيه بطريقة فنيَّة، من خلال إيراد الكلمة المكرّرة ضمن السِّياق العامّ للنّص، ممّا يمنح الانسجام والتّلاحم بين أجزائه.

ومن أمثلة هذا النّوع في الدِّيوان قول الرّندي[2]:(الوافر)

غَـرِيبٌ كُلَّـمَا يَلْـقَى غَـرِيبٌ فَلاَ وَطَـنٌ لَـدَيْهِ وَلَا حَبِيـبُ

تَذَكَّر أَصْـلَهُ فَبَـكَى اشْتِيَاقًا وَلَيْسَ غَرِيبًا أَنْ يَبْكي غَرِيبُ

بِهَا قَلْبِي الذِّي قَلْبِي المُعَنَّى[3] يَكَـادُ مِـن الحَنِين لَه يَذُوبُ

وَلَا تَـحْكُـمْ بِـأَوَّلِ مَـا تَـرَاهُ فَإِنَّ الفَـجْـرَ أَوَّلُـهُ كَـذُوبُ[4]

لَحَى اللهُ الضَّرُورَةَ فَهْيَ بَلْوَى تُهِينُ الحُرَّ وَالبَلْوَى ضُرُوبُ[5]

وَمَا تَجْرِي الأُمُورُ عَلى قياسٍ وَلَوْ تَجْرِي لَعَاشَ بِهَا اللَّبِيبُ[6]

كان للغربة تأثيرٌ كبيرٌ على نفسيَّة الشَّاعر، وهو ما جعله يستهلّ قصيدته بلفظة " غَرِيب" لما تنطوي عليه من معاني الحُزن والألم والقَهر، ومن يتأمّل البيت جيِّدا يحسّ أنّ هذه الكلمة التيِّ تصدَّرت البيت، وتكرّرت في النّصّ أربع مرّات، هي محطّ تفكيره وبؤرة حديثه، ومركز مُعَانَاته، ولذلك أَعَادَها على مسامعنا.

ولاشكّ في أنّ مثل هذا الشّعور مشتركٌ بين جميع الأندلسيِّن الذِّين يحسُّون مع سقوط كلِّ مدينة من المدن بالضَّياع والغربة، والمَلاحَظ على هذه الوسيلة البلاغيَّة أي التَّصدير أنّ طاقاتها التّعبيريّة

---

[1]- التّكرير ين المثير والتّأثر: عزّ الدِّين علي السّيد. ص:79.

[2]- الدِّيوان.ص:109.

[3]- **المُعَنَّى**: مِنَ العَنَاء وهو التَّعب.

[4]- هناك نوعان من الفجر؛ فجر صادق وفجر كاذب؛ فالفجر الصّادق هو الذِّي يبدأ ظهور بَيَاضِه دقيقًا، ليتّسع وينتشر ضوءه شيئًا فشيئًا، أمّا الفجر الكاذب، فهو الذِّي يظهر على شكل مستطيل، وتَعْقُبه ظُلْمَة، وسمِيّ كذلك لأنّه يخدع النّاظر مُوهِمًا إيّاه بأنّه الفجر ثم يغيب فجأة.

[5]- **لَحَى**: لَعَنَ.**الضَّرُورَةَ**: الحَاجَة. **بَلْوَى**: مُصِيبة. **ضُرُوبُ**: أَنْوَاع.

[6] - **قياسٍ**: أَيْ عَلَى تَقدِير. **اللَّبِيبُ**: الذّكيّ والفَطِن.

لا تَكْمُن فقط في جانبها الصّوتيّ؛ بل الفائدة ،هنا، مزدوجة تضمّ الدّلالة ،أيضًا، فيتضاعف التّأثير الجماليّ، ويقوى عنصر التّبليغ، وبهذا نقول إنّ التّصدير النّاتج عن التّكرار ليس زخرفًا ولا هو تلاعب لفظيٌّ؛ إنّما هو وسيلة فنيّة أو بلاغيّة تُسخِّر القاعدة الإيقاعيّة في خدمة الدّلالة، وتظلّ الكلمة المكرّرة بمثابة التّرجيعة الضّابطة التيّ نتوقّع مجيئها دائمًا.

ومن الطّبيعيّ أن يُصاحِب الحزن بكاء لفراق الأحبّة والإخوان، وهذا ما حَمَله على تكرار الفعل " بَكَى" مرّتـين وفي زمنين مختلفين؛ مرّة في بصيغة الماضي(بَكَى)، ومرَّة بصيغة المضارع (يَبْكِي)، وهو ما يتناسب والمقصديّة العامّة التيّ يريد الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي، وهي استمراريّة غربة الأندلسيّ في الماضي والحاضر الذِّي يشكِّل فترة انتقاليّة بين ما فات وما هو آتٍ في حالة ما لم يتّحد المسلمين لصدِّ هجمات العدوّ.

ويبدو أنّ حنينه إلى وطنه قد بلغ ذروته، فانْفَطر قلبه المتعب ألمًا، وهو ما أظهره تكرار لفظة "قَلْبِي" مرّتين ليبيِّن حجم ما يكابده.

تشير لفظة "الغَرِيب" إلى الشّخص البعيد عن وطنه، فأخذت الدّلالة المكانيّة تبعا لذلك السّمة البارزة، ولكنّ مدلول هذه اللّفظة لا يقتصر على البعد المكاني فقط، بل سرعان ما يتحوّل النّأي عن الوطن إلى غربة نفسيّة حادّة يفقد على إثرها الإنسان المنفي الإحساس بذاته " وينظر الباحثون إلى اغتراب الذّات باعتباره اضطرابًا نفسيًّا يتمثّل في اضطراب الشخصيّة العصاميّة بالعجز عن إقامة علاقات اجتماعيّة، والافتقار إلى مشاعر الدّفء واللِّين أو الرّقة مع الآخرين... فهناك تشابه بين اغتراب الذّات، واضطراب الشخصيّة العصاميّة في أنّهما يشيران إلى صعوبة استمراريّة العلاقات الاجتماعية مع الآخرين من أفراد المجتمع"[1]، فمثل هذه الأبيات تمثِّل إحساسًا صارخًا بالفَقْد والخسارة والضّياع، تجاوز البعد الواقعيّ إلى البعد الرّمزي ليتحوّل إلى فقدان للأنا أو الهويّة، لينقل من خلالها مشاعر مليئة بالغربة والوحشة والكآبة التيّ انتابته في حياته، الأمر الذِّي جعل الشَّاعر يتساءل مستغربًا (**وَلَيْسَ غَرِيبًا أَنْ يَبْكي غَرِيبُ**)، وهو استفهام موجَّه للمتلقِّي غَرَضُه التَّعجب، وكأنَّه يقول له: إنَّ مِثْل هذا الشُّعور لا يمكن أن يختبره إلاّ من تجرعَّ مرارة النَّأي عن الوطن، واكتوى بنار الهَجْر عن كُلِّ ما هو مألوفٌ ومُتَعَوَّد.

[1]– دراسات في سيكلوجيّة الاغتراب: عبد اللّطيف خليفة. دار غريب، القاهرة، ط1، 2003، ص: 80.

أَكْسَبَت تجربة الاغتراب الشّاعر حكمة، وهذا ما تجلّى في الأبيات الثّلاثة الأخيرة التيّ صاغها في قالبٍ وعظيّ إرشاديّ، هادفٍ من وراء ذلك تنبيه المتلقّي، وجعله يتفاعل مع تجربته الشّعريّة والشّعوريّة، فيدعوه من خلال أسلوب النّهي (**وَلَا تَـحْكُـمْ بِـأَوَّلِ مَـا تَـرَاهُ**) إلى عَدَم الحُكْم على النّاس والأشياء من أَوَّل نظرة؛ بل عليه اختبارهم والتّعامل معهم للوُقُوف على طَبَائِعهم وخِصَالهم وحقائِقهم، وهذا ما يظهر من خلال تكراره للفظة (أَوَّل) وإعطائه مثالًا للفجر الذّي غالبًا ما يكون أوّله كاذب.

ولاشكَّ في أنّ حاجة المرء لأخيه في الأيّام الصّعبة أمر طبيعيّ ومحبوب، ينمّ عن مظاهر التّكافل الاجتماعـيّ ولكنّه في الغربة يأخذ طابعًا آخر؛ حيث يضطرّ ،أحيانًا، لتقديم تنازلاتٍ من أجل الحصول على لقمةِ العَيْش ولذلك فهو يَلْعنها، لأنّها مَهَانة للإنسان الحرّ، تجعله كالعَبْد المملوك، ولهذا نجده يُكرِّر اللّفظة مرّتين بغية تسليط الضّوء عليها، لِيَخلُص في النّهاية إلى القَوْل بأنّ الحياة لا تَسِير وفق ما نشتهي، ولو كان الأمر كذلك لَعَاش فيها الإنسان الفَطِن الذّكيّ الذّي يُحسِن تسييِّر أموره وحاجياته، نظرًا لما يمتلكه من حِكْمَة وبصيرة بحقائق الأشيـاء ولكن كلّ شيءٍ مقدّر ومكتوب، وقد أسهم تكرار الفعل (يَجْرِي) مرّتين في إشاعة جوٍّ من الحركة والتّغيّر والحيويّة المفاجئ والسّريع لمقادير الحياة، و الدّال على تقلّبات الدّهر، وهو ما أراد الشّاعر توصيله للمتلقّي من خلال اتّكائه على أسلوب الشّرط في قوله:(**وَلَوْ تَجْرِي لَعَاشَ بِهَا اللَّبِيبُ**)؛ فالفعل (**تَجْرِي**) هو جملة الشَّرط، أمّا (**لَعَاشَ بِهَا اللَّبِيبُ**) هي جملة جوابه، وبما أنّ حرف الشّرط (**لَوْ**) حرف امتناع لامتناع، يسهل فَهْم معنى البيت الذّي مفاده أنّ تحقُّق فعل التّحرك وِفْق ما يريد المرء ممتنعُ الحُصُول، وبالتّالي النّتيجة تكون عدم قدرته على تسييِّرها وفق رغباته.

يُلاحَظ ،في هذه الأبيات، تكرار لبعض الأصوات مثل؛ حرف الباء الذّي تكرّر حوالي سبعة عشر مرّة (**غَـرِيبٌ حَبِيـبُ، يَذُوبُ**...)، وهو صوت شفويّ مجهور وقويّ يحمل صفة الانفجاريّة ولذلك وظّفه الشّاعر بُغية التّعبير عن مرارة الغربة، وما يكابده من ذلٍّ ومهانة وهو بعيد عن وطنه وخلاّنه، فنجده يجهر بصوته عاليًا لِيُسمِع أحبابه ولِيُنفِّس عن حالة الحزن التيّ يعيشها، ويجعل المتلقّي يشاركة محنته.

أسهم تكرار الكلمات في تكثيف الدّلالة الإيقاعيّة والإيحائيّة الدَّاخليّة للأبيات، وشَحْنِ الخِطَاب الشّعري ليتلاءم مع الحالة الشُّعوريّة للمبدع، وهي حالة الغربة وما يصاحبها من ألمٍ وعَجْز

وخُضُوع للغير، ولكنّ هذه المعاناة جعلت قريحته تتفتَّق حكمةً كانت خُلاصَة تجاربه في هذه الحياة كما أنّ هذه الألفاظ المكرّرة (غريبٌ، قَلْبِي يَبْكِي، تَجْرِي) تنتمي لحقلٍ معجميٍّ واحد دالّ على الحزن والاشتياق للوطن، فهي تتّسم بطابعٍ توافقيٍّ اشتراكيّ أَظْهَر انسجامًا للمشهد، وتكميلاً لجزئيّاته.

ويقول أيضا[1]:(الكامل)

مِنْ ذَلِكَ المَلِكِ الهُمَامِ كَأَنَّهُ مَا بَيْنَكُم تَحْتَ اللِّـوَاءِ لِوَاءُ[2]

بِمُحَمَّدٍ قَـدْ عَزَّ دِينُ مُحَمَّدٍ وَانْجَابَ ظُلْمٌ وَانجلَتْ ظَلْمَاءُ[3]

وَافَى وَقَدْ حَسُنَ الزَّمَانُ بِحُسْنِهِ يَـومٌ أَغَــرُّ وَلَـيْـلَـةٌ غـرَّاءُ[4]

يُشِيد الشَّاعر ،في هذه الأبيات، بشجاعة الخليفةِ النّصريّ محمّد بن نصر الملّقب الغالب بالله فيصفه ،منذ البيت الأوّل، بالملك الشّجاع البطل الذِّي يقود كَتَائِب الجيش وكلّه إيمانٌ بضرورة تحقيق النّصر، وبهدف تحقيق الدّلالة العامّة عَمَد إلى تكرار ألفاظ معيّنة منها كلمة:(لِوَاء) التيِّ تكرّرت مرّتين، بهدف التّأكيد على شجاعته، والتّنويه بها، ثمّ نلاحظ تكرارًا لاسم الخليفة(محمّد) مرّتين "ولا يجب للشّاعر أن يُكرِّر اسمًا إلاّ على جهة التّشوّق والاستعذاب إذا كان في تغزّل أو نسيب...أو على سبيل التّنويه والإشادة بذكرٍ إن كان في مدحٍ أو على سبيل التّقريع والتّوبيخ...أو على وجه التّوجّع إن كان رثاءً أو تأبينا"[5]، والغرض ،هنا، هو التّنويه بخصال هذا الممدوح مع التّركيز على صفة الشَّجاعة والإقدام في الحروب، فالأولى إشارة لاسم الخليفة، أمَّا الثّانية فيقصد به الرّسول الكريم محمّد صلى الله عليه وسلّم؛ حيث جاء اسمه مُسنَدًا لكلمة (الدّين) الذِّي يشير به إلى الإسلام الذِّي كُلِّفَ بِنَشْر تعاليمِه وقِيَمِه للمسلمين، وأتى بالفعل (عَزَّ) للدّلالة على المكانة العظيمة التيِّ منحها الخليفة للأندلسيِّن، وهو فعل يستدعي إلى الأذهان نَقِيضه وهو الفعل(ذَلَّ) لتصير لدينا معادلة ذات طرفين:

---

[1]- الدِّيوان.ص:105.

[2]- **الهُمَامِ**: الرّجل الشُّجَاع القويّ. **اللِّـوَاءِ**: هي الرَّاية، ويُقصَد بها ،هنا، الكَتِيبة من الجيش التيِّ تحمل رايةً ترمز له. **لِوَاءُ**: رتبة عسكريَّة في الجيش.

[3]- **مُحَمَّدٍ**: وهو الخليفة النّصريّ الملّقب الغالب بالله. **انْجَابَ**: قُطِعَ وبَانَ. **انْجلَتْ**: من الجلاَء وهو الأمر الجليّ الواضح للعَيَان، ويقصد به ،هنا احتفاء الظُّلمة ليحلّ محلّها النّور والضّياء.

[4]- **وَافَى**: أَتَى. **أَغَــرُّ**: عَظِيم وشَرِيف. **غـرَّاءُ**: ليلةٌ كَرِيمةٌ وعَظِيمَة.

[5]- العمدة: ابن رشيق.02/ 298-300.

وُجُود الخليفة----عِزٌّ للدِّين الإسلاميّ.

غياب الخليفة----- ذُلٌّ للدِّين الإسلاميّ وللمسلمين.

وقد جاء هذا الفعل مسبوقًا ب(قَدْ) المفيدة للتَّحقيق؛ أي أنّ تحقُّق الفوز والنّصر للأندلسيِّين مَرهُونٌ بإتِّباعه والسَّير تحت لوائه، ويلمح القارئ للشَّطر الثَّاني من البيت الثّاني مبالغةً واضحة، حيث قَرَن مَجيء الخليفة بانجلاءِ الظُّلم، وبذلك يُنوِّه بصفة أخرى من صفاته وهي العَدْل؛ فهو الذِّي لا يذهب معه حقٌّ مظلومٍ هَبَاء، وهو النُّور أتى للدُّنيا ليبدِّد الظَّلام.

يستمرَّ الشَّاعر في مدحه، متوسّلاً ،دائمًا، بالتّكرار اللّفظيّ؛ حيث كرّر لفظة (مُحْسِن) مرَّتين وكذلك لفظة (أَغَرّ) مرّتين؛ فمثل هذا الخطاب الشِّعري تتقاسمه صوتيًّا مادَّة (حَسُنَ) ومادَّة (غَرَّ) التيِّ تردَّدت في سياقاتٍ مختلفة وبصيغٍ صرفيَّةٍ متَّفقة أو متقاربة (حُسْنِه، أَغَرّ، غَرَّاء)، حاملةً دلالةً واحدة مفادُها أنَّه أينما حلَّ الخليفة حلَّ معه الحُسْن، وامَّحت أيَّام الانهزام والخضوع للعدوّ، وقد حقَّق الأسلوب التّكراريّ تلاحمًا بين المستويات اللّغويّة الصَّوتيّة والدّلاليّة والمعجميّة بشكلٍ مؤثِّر فاسحًا المجال للنّصّ الشِّعريّ بالرّسوخ أكثر في ذهن المتلقّي، كما أنَّ مثل هذا التّقارب بين البِنْيَات المكرّرة يُقوّي مستوى التَّشكيل في النّص الشِّعريّ، ويجعله أكثر فاعليّة وتأثيرا.

ويقول الرّندي أيضا في مدح الوزير أبو عمرو بن خالد[1]:[2](السّريع)

يَـا كَـوْكَـبًا كَـأَنَّـهُ كَـوْكَـبٌ   أَطْلَـعَهُ السَّـعْدُ فَـمَا يَـغْرُبُ[3]

وَأَشهَـبٍ صُـوِّرَ مِـنْ عَنْـبَرٍ   وَأَيْـنَ مِنْـهُ الـعَنْـبَرُ الأَشْـهَـبُ[4]

وَمُحْسِنٌ يَوْمَ النَّدَى بِحَسبٍ   إِلَّا بِنَفْسي المُحْسِنُ المُحْسِبُ[5]

---

[1] – **الوزير أبو عمرو بن خالد:** كان وزيرا لمدينة شريش، وقد مدحه ابن سهل في قصيدة منها:

[2] – الدِّيوان. ص:111-112.

[3] – **أَطْلَـعَهُ:** أَخْرَجَه وأَظْهَره. **السَّـعْدُ:** م.ج: سُعُود؛ ويُقصَد به مجموعة من الكواكب.

[4] – **أَشهَـبٍ:** من الشِّهَاب؛ وهو النّجم المضيء اللاّمع، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم، في قوله تعالى:﴿**أَوْآتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ**﴾سورة النّمل، الآية:7.**صُـوِّرَ:** أي شُكِّل، وقد وردت هذه اللفظة بهذا المعنى في قوله تعالى:﴿ **هُوَ الذِّي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَه إِلَّا هُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ**﴾ سورة آل عمران، الآية:6. **عَنْـبَرٍ:** مادّة صلبة تُفرِز رائحةً زكيَّة إذا ما احرِقَت.

[5] – **مُحْسِنٌ:** هو الإنسَان الكريم المتصدِّق.**النَّدَى:** الجود والكرم. **المُحْسِبُ:** المجزل في العَطَاء.

كانت الشَّجاعة و والجود، ولازالَتا، محْوَرَ مَدْح الشُّعراء وأولي الأَمْر من الخلفاء والملوك والوزراء، وهذا ما أشار إليه صاحب العمدة بقوله: "وَأَفضل ما مدح به القائد الجود والشّجاعة وما تفرعّ منهما، نحو التّخرق في الهيئات والإفراط في النّجدة، وسرعن البطش وما شاكل ذلك..."[1]؛ إذ نجده ،منذ البيت الأوّل، يُنادِي الوزير مُستعمِلاً أداة النِّداء "يا" التيِّ جاءت مُسندَة للمنادى (**كَـوْكَـبًا**)، ولاشكَّ في أنَّ القارئ لهذا البيت يُدرِك أنّ الشّاعر شَبَّه الممدوح بالكَوْكَب في عُلوِّه وسُمُوِّه، وقد تكرَّرت هذه الكلمة مرّتين في الشَّطر نفسه، ممّا أَسْهَم في إحداث إيقاعٍ مُكثَّف نتيجة التَّقارب المكانيّ والشّكليّ بينهما حتى ليكادا يتطابقان، هذا ما أَوْحَت به أداة التّشبيه (**كأنّ**)، ولكنّ المبالغة تكمُن في الشّطر الثّاني من البيت نفسه، حيث ربط هذا الكَوكَب المرتفع بعدم الأُفُول، وفي ذلك مخالفة لنواميس الحياة، وهذا ما عبّرت عنه الجملة:(فَـمَا يَـغْـرُبُ)، وهَدَفُه من وراء ذلك التّأكيد على استمراريّة مكانة الملك الرّفيعة، مخالفًا المعتاد، ومتجاوزًا تقلّبات الدّهر والدّول.

يستمرّ الرّندي في مدحه من خلال تشبيهه لممدوحه ،في البيت الثّاني، بالشِّهاب وهو النّجم اللاّمع المضِيء الذِّي يُبدِّد اللّيالي المظلمة بساطع نُوره، وهذا ما تجلّى من خلال تكراره لكلمة (**الأَشْهب**) مرّتين، الأولى في صدر البيت والثّانية في عجزه، من باب التّأكيد على قَولِه، وقد أَحْدَث مثل هذا الأسلوب نوعًا من التّماثل بين الكلمتين المتقابلتين شكلًا، نظرًا لما بينهما من فرقٍ موقعيٍّ يُسهِم في إحداث إيقاعٍ وجرسٍ موسيقيّ للبيت، ولا يَكتف بذلك؛ بل قَرَن ظهوره بانبعاث رائحةٍ طيِّبةٍ هي رائحة العنبر التيِّ تكرّرت مرّتين، والملاحظ ،هنا، أنّ الشّاعر عَمَد إلى توظيف مختلف الصُّور البصريّة منها والشّميّة "التيِّ تعتمد في تأثيرها على إثارة المشاعر والأحاسيس عَبْرَ خَيَال يبرز في الذِّهن، باستدعاء حاسّة الشمّ لمواقف قديمة، أو ذكريّات ظاعنة، فتشخّصها كاملة"[2]؛ فَلُجوء الشّاعر لمثل هذه الصّور فرضتها طبيعة الموضوع، وهو المدح والإشادة بخصال هذا الملك، وجَعْل المتلقِّي يتفاعل عقليًّا ووجدانيًّا معه من خلال إيجاد العلاقات التّرابطيّة بين تشبيهاته وصُورِه، وقد صاغ ذلك في قالب استفهاميّ (**وَأَيْـنَ مِنْـهُ الـعَنْـبَرُ الأَشْـهَـبُ**) من باب التّهكّم والسّخريّة؛ فالعناصر الكونيّة من كواكب ونجوم لا تُضَاهي سموّ ورفعة مكانة الممدوح، ورائحته الطّيبة لا تُقَارَن برائحة العنبر، وفي ذلك مبالغةٌ واضحة وغلوٌّ، وهما مبدآن ضروريّان لاكتمال الصّورة الذهنية لهذا الملك.

---

[1]- العمدة: ابن رشيق.348/02.

[2]- الصّورة الشّميّة والعمق الشّعوريّ في الشِّعر الفاطميّ المصريّ. بحث في النقد الأدبي: أحمد علي عبد العاطي. ص:2.

ولم يخرج الرّندي ،في هذه الأبيات، عمّا هو متعارف عليه في الشّعر العربيّ القديم، هذا ما جعله يركّز على صفة أخرى للمدح، وهي الجود والكرم، من خلال قوله:(**وَمُحْسِنٌ يَوْمَ النَّدَى بِحَسبٍ**) مكرّرا لفظة (**مُحسِن**) مرّتين الأولى في بداية البيت، والثّانية في حَشْوِه، بهدف التّأكيد على إحسانِه وكَرَمه، وأيضًا لَفظة (**حَسبٍ**) المتكرّرة مرّتين أيضا، ولكن مع تقارب صوتيّ؛ حيث جاءت الأولى لتدلّ على إنصافه في بذل المال لمستحقّيه من شعراء بلاط، وفقراء، ومحتاجين، أمّا لفظة (**المُحْسِبُ**) فكانت بمثابة استدراك لما تقدّم من حديث، فَجُودُه وَصَل إلى حدِّ الإجزال في العَطَاء وهذا هو منتهى الكرم، من خلال إيراده لعبارة (**إِلَّا بِنَفْسي**) التيّ حَمَلت معنى القَسم والحِلْف.

شكَّل تكرار الكلمات ،إذن، بنية إيقاعيّة داخليّة أَسْهَمت في تكثيف الدّلالة التيّ يريد الشّاعر توصيلها للمتلقّي فكان هذا الأسلوب أَحْسَن السُّبل وأنجعها.

*__تكرار العِبَارة__:

ويُقصَد به أنّ الشّاعر يعمد إلى تكرار جملة بعينها في البيت الشّعريّ الواحد، أو في أبيات متتابعة بهدف الوصول إلى غرضٍ فنيٍّ معيّن، ومجيء مثل هذا الأسلوب في القصيدة "يساعد على تقوية الإحساس بوحدتها"، ويجعل منها بنية متماسكة الأجزاء. وقد جاء هذا النّوع من التّكرار نادرًا في ديوان الرّندي مقارنة بالنّوعين السّابقين وسنحاول ،في هذا السّياق، إيراد نماذج شعريّة منه.

يقول الرّندي:(الوافر)[1]

عَلَى زَمَنِ الصِّبَا فَلْيَبْكِ مِثْلِي فَمَا زَمَنُ الصِّبَا إِلَّا عَجِيبُ[2]

يتحسّر الشّاعر ،في هذه البيت، على أيّام الشّباب والصّغر، وما فيها من نشاطٍ وعنفوانٍ وقوّة، حيث تُعَدّ هذه الفترة من أكثر فترات العمر ثراءً بالأحداث العجيبة، والأيّام الجميلة، التيّ تبقى عالقة في ذهن صاحبها مهما تقدّم به العمر، ولذلك لجأ إلى تكرار عبارة:(**زَمَنِ الصِّبَا**) مرّتين لسيطرة الفكرة على تفكيره ووجدانه، ومثل هذه العبارة تستدعي إلى أذهاننا نقيضتها وهو (**زمن الشّيخوخة**)، وما تحمله من دلالات الكِبَر والعَجْز والفتور، ولا يكتف هنا بالتّحسر؛ بل يدعو نفسه إلى البكاء على شبابه الذّي ذهب ولن يعود (**فَلْيَبْكِ مِثْلِي**)، مستعينًا بأسلوب التّقديم والتأخير

1– الدِّيوان. ص: 109.

2 – **الصِّبَا**: الشّباب والصِّغر. **عَجِيبُ**: رائع، وهنا يقصد الشّاعر أنّ زمن الشّباب تحدث فيه أشياء عجيبة.

فأصل التّركيب:(**فَلْيَبْكِ مِثْلِي عَلَى زَمَنِ الصِّبَا**)، وهو ما يدلّ على أهميّة المقدّم، وأنّه محور حديث الشّاعر، ومركز اهتمامه.

ويقول أيضًا:(الطَّويل)[1]

بُـنَـيَّ أَبَـا بَـكْـرٍ بُـنَـيَّ أَبَـا بَكْـرِ   وَمَاذَا عَسَى يُغْنِي التَّعلُّل بِالذِّكْرِ[2]

ذَهَبْتَ ذَهَابَ الصَّبْرِ عَنِّي مُكرها   فَوَا أَسَفِي أَلاَّ لِقَاءٌ إِلَى الحَشْرِ

إنّ فقدان الولد من أعظم الرّزايا التيّ تهدّ الكيان، فأراد الشّاعر نَشْر ما يكابده من ألم، ويُنفِّس قليلاً عن قلبه الحزين، فكانت الكلمة الموحية الباكية هي الحلّ الوحيد، وتبدو عاطفته ،هنا، صادقة فالقارئ أمام والدٍ يندب ابنه، وأيّ شيء يضاهي هذا الفقد، فكان أسلوب التّكرار وسيلته لنقل معاناته من خلال تكرار العبارة (**بُـنَـيَّ أَبَـا بَـكْـرٍ بُـنَـيَّ أَبَـا بَكْـرِ**)؛ حيث استعمل لفظة (**بُنَيَّ**) وهي تصغير لكلمة (**ابْن**) وهو الشّاب الصّغير السّن وغالبًا ما تستعمل للنِّداء[3]، فهو يناديه في بداية البيت باسمه مرّتين، لعلّ ذلك يصل إلى سَمْعِه، ولكن لا يفيد ذلك شيئًا، فقد غادر الحياة الدّنيا دون رجعة، وقد أسهم أسلوب التّجنيس بين (**ذَهَبْتَ، ذَهَابَ**) في تعميق دلالة الفَقْد والخسارة، فهو مُجبَر على تحمّل هذا الوضع، ويستنكر من عدم رؤية ابنه إلّا في يوم القيامة، وهذا ممّا يصعب على والدٍ احتماله.

تكرّر صوت الرّاء في البيتين حوالي ستّ مرّات (**بَـكْـرٍ،الذِّكْرِ،الصَّبْر**...) وهو صوت مجهور قويّ ومكرّر، وهو ما يتناسب ودلالة الأبيات؛ فالشّاعر يُرِيد أن يجهر بصوتِه عاليًا معبِّرًا عن حزنه ورغبة منه في إثارة انفعال المتلقّي وحَمْلِه على مشاركته مُصَابه.

وظّف الشّاعر ،في هذه الأبيات، المصادر بكَثْرَة مثل:(**التَّعلُّل،الذِّكْرِ، ذَهَابَ، الصَّبْرِ، لِقَاءٌ الحَشْرِ**)، فهذه الألفاظ جميعها تدلّ على حدثٍ مجرّد من الزّمن، حاملاً معنى الاستمراريّة والدّيمومة فبكاءه لفَقْدِ ابنه وذِكْره له سيبقى مستمرًّا ودائمًا إلى يوم القيامة.

[1]- الدِّيوان.ص:153.

[2]- تمّ شرح مفردات البيتين سابقا.

[3]- وَرَد مثل هذا الأسلوب في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**وَإِذْ قَالَ لُقْمَانُ لِابْنِهِ وَهُوَ يَعِظُهُ يَا بُنَيَّ لَا تُشْرِكْ بِاللَّهِ إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ**﴾سورة لقمان. الآية:13.

أَسْهَم التّكرار بأنماطه المختلفة في ديوان الرّندي في تحقيق الإيقاع الموسيقيّ المتناغم، بالإضافة إلى تلاحم البناء وترابطه، حيث أصبح يشكِّل نظامًا خاصًّا نابعًا من صميم التّجربة الذّاتيّة للشّاعر ومدى عُمْقِها وثرائها، الذِّي من شأنه تحقيق عنصر التّأثير، وحَمْل المتلقّي على التّفاعل مع قصائده وتبنِّي أفكاره وآرائه الفنيّة.

ب- الجِنَاس:

وهو من المحسِّنات البديعيّة التيِّ تُسهِم في تكثيف الإيقاع الدّاخليّ للنّص الشِّعريّ، لما تحمله من دلالاتٍ تعبيريّة وجرس في الألفاظ، وقد اتّفق النّقاد القدامى والمحدثين[1] على تعريفه بأنّه تَشَابُه كلمتين في بيت شعريٍّ، أو كلام عاديٍّ في تأليف حُرُوفهما، سواء أكان هذا التّجانس تامًّا أو ناقصا[2]، فهو من الأساليب التي "تَنِمُّ عن تَدَاخل المستويات اللّغويّة، وتؤدِّي وظائفها الدّلاليّة والجماليّة، وتلعب دورًا هامًّا في تشكيل الطّابع الإيقاعيّ للخِطَاب الشِّعري"[3] النّاتج عن تتابع الوحدات الصّوتيّة وتآلفها في سياق معيّن، يتميّز بالإيحاء والتّنسيق الجماليّ والإيقاعيّ وينقسم الجناس إلى نوعين؛ جناس تامّ وجناس ناقص، وسنحاول ،في هذا المقام، إيراد نماذج شعريّة لكلٍّ منهما.

***الجناس التّام:**

ومعناه تشابه اللّفظتين في عدد الحروف وهيئتها وترتيبها[4]، ومن أمثلته في الدِّيوان قول الرّندي (الطّويل)[5]

وَزِيرٌ تَحُثُّـهُ المَـكَارِمُ وَالعُلَا صُـدُورٌ مِنَ الأَعْيَـانِ كَالأَنْجُمِ الزُّهْرِ[6]

---

[1] – مثل الأصمعي، ابن المعتزّ، الخليل بن أحمد الفراهيدي، عبد العزيز عتيق...

[2]–كتاب البديع: أبو العبّاس عبد الله بن المعتزّ(ت.399هـ). شرح وتحقيق: عرفان مطرجي. مؤسسّة الكتب الثّقافيّة،ط1433،1هـ-2012م ص:36.

[3]– الشّعر الأندلسيّ في عصر بني الأحمر- دراسة أسلوبيّة لشعراء المائة الثّامنة-: عزوز زرقان. بحث مقدّم للحصول على شهادة الدّكتوراة، تخصّص أدب عربي قديم. جامعة باجي مختار عنّابة، كليّة الآداب والعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، قسم اللّغة والأدب العربي، 2012م-2013م ص:204.

[4]– في البلاغة العربيّة- علم البديع-: عبد العزيز عتيق. دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ص: 197.

[5]– الدِّيوان.ص: 155.

[6]– **المَكَارِمُ**: الشِّيَم النّبيلة من كَرَمٍ ومُرُوءة. **صُـدُورٌ**:ج.م: صَدْر؛ وهو مقدّم كلّ شيء، ويقصد به ،هنا، رئيس القوم وسيِّدهم. **الأَعْيَـانِ**:ج.م عَيْن؛ وهو كبير القوم وشَرِيفهم. **الزُّهْرِ**: البيضاء النّاصعة اللّون.

وَأرْوَعَ بَسَّامٍ إِذَا مَا رَأَيْتَهُ رَأَيْتَ اعْتِدَالَ الغُصْنِ في بَهْجَةِ الزَّهْرِ[1]

توافقت الكلمتين (**الزُّهْرِ، الزَّهْرِ**) بشكل عموديّ صوتيًّا ودلاليًّا مكوِّنةً جناسًا تامًّا، أمَّا اللّفظة الأولى فتعني النّجوم اللاّمعة الشَّديدة البَيَاض، في حين قصد باللّفظة الثّانية الأزهار التيّ تَفُوح بالرّوائح الطِّيِّبة العَطِرة؛ فالشَّاعر جَمَع في ممدوحِه صِفَتَين هامّتين هما؛ جَمَال الأخلاق المتمثِّلة في الكرَم والمروءة ونُصْرَة المظلوم... وسموّ المكانة حين شبَّهه بالنّجوم المرتفعة من جهة، ومن جهة أخرى التّركيز على الصِّفات الخُلُقيّة من جَمَال رُوحٍ وتبسُّمٍ دائمٍ، وهذا ما عبَّرت عنه صيغة المبالغة (**بَسَّامٍ**)، فهو رجل جميلُ المحَيَّا، يتفتّح فَمُه بالبسمة كما تتفتَّح الأزهار بالعُطُور الزكيّة.

ويقول أيضًا:(الطويل)[2]

وَأَسْمَعْتُهُ السِّحْرَ الحَلاَلَ وَرُبَّمَا يُعَدُّ بَدِيعُ النَّظْمِ نَوْعًا مِن السِّحْرِ[3]

نتج عن التّجنيس التّام أفقيًّا بين (**السِّحْرَ، السِّحْرِ**) نَغمٌ موسيقيّ و تَشَاكُل لفظيٌّ مؤثّر أسهم في تعميق الدّلالة، حيث قصد باللَّفظة الأولى الشّعر وما يتميَّز به من عذوبةٍ وطَلَاوةٍ تسحر عقل المتلقِّي، أمَّا اللَّفظة الثّانية فقصد بها تلك الأمور الخفيّة التيّ يقوم بها السَّحَرة والمشعوذين، وهدفهم من وراء ذلك خِدَاع النّاس وإيهامهم، ويعدُّ مثل هذا الفعل من الكَبَائر المحرَّمة لما لها من أضرارٍ على الفرد والمجتمع، ويبدو أنّ غاية الشَّاعر من وراء هذا التَّجنيس تبيَان أثر الكلمة الموحية في عقل ونفس سامعها بحيث تتركه مذهولًا منبهرًا كأنَّ به تعويذةً أو مَسّا.

[1] – **أرْوَعَ**: أَيْ أَحْسَنُ وأَجْمَلُ منظَرا. **بَسَّامٍ**: وهي صيغة مبالغة من الفعل بَسم؛ ومعناه الرّجل الكثير الابتسام. **الزَّهْرِ**: وهي جمع أَزْهَار.

[2] – الدِّيوان.ص:155.

[3] – **السِّحْرَ الحَلاَلَ**: يُقْصَد به الشِّعر. **السِّحْرِ**: يُطلَق على كلِّ أَمْر خَفِيَت أَسْبَابه، ويستخدَم للتّمويه والخداع.

وقد وردت هذه اللّفظة في عدّة مواضع من القرآن الكريم، كما في قوله تعالى: ﴿**يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ**﴾سورة البقرة. الآية:102.

قال الله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا أَلْقَوْا قَالَ مُوسَى مَا جِئْتُم بِهِ السِّحْرُ إِنَّ اللَّهَ سَيُبْطِلُهُ إِنَّ اللَّهَ لَا يُصْلِحُ عَمَلَ الْمُفْسِدِينَ**﴾ سورة يونس. الآية:81.

وقوله تعالى: ﴿**إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمُ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ**﴾سورة طه. الآية:71.

وقوله تعالى:﴿ **أَفَتَأْتُونَ السِّحْرَ وَأَنتُمْ تُبْصِرُونَ**﴾سورة الأنبياء. الآية:3.

ويقول في موضع آخر:(الرّمل)[1]

أَنَا لَوْلَا قِطْعَةٌ مِنْ كَبِدِي هُوَ مُذْ فَارَقْتُهُ فِي كَبَدِ[2]

يبكي الشّاعر ،في هذه البيت، فقدان ابنه، وما يُعَانِيه من عَجْز وألم نتيجة ذلك، وقد كان للتّجنيس التّام بين (**كَبِدِي، كَبَدِ**) أثرٌ في تعميق شعور الفَقْد، حيث قَصَد باللّفظة الأولى فلذَة كَبِدِه الذّي بموته انهدَّ كيانه، وانقسم ظهره، في حين قصد باللّفظة الثّانية التّعب والمشقّة جرّاء هذا المصاب الجَلَل الذّي نَزَل به، ويُلاحَظ ،هنا، أنّ اللّفظتين تَقَابَلَتا موقعيًّا بشكل أفقيٍّ ممّا يُوحي بمدى ارتباطهما ببعضهما على النّحو الآتي:

مَوت ولده ----- شقاءٌ وعناءٌ مستمرّين.

ومن أمثلته أيضًا قوله:(الكامل)[3]

للهِ مِنْ بَدْرٍ سَمَا فَوْقَ السَّمَا فَأَضَاءَتِ الآفَاقُ مِنْ أَنْوَارِهِ[4]

تجلّى ،في هذا البيت، طابع المدح، وهذا ما أَوْحَت به العبارة الأولى (**للهِ مِنْ بَدْرٍ**)؛ فالبدر هو الممدوح سواءً أكان ملكًا أو أميرًا أو وزيرًا، وقد توسّل الشّاعر بالتّجنيس التّام بين(**سَمَا، السَّمَا**) فالكلمة الأولى فِعْل حَمَلَت دلالة الارتفاع والسّموّ، في حين أنّ الكلمة الثّانية هي اسم، ويدخل هذا النّوع من التّجنيس في إطار الجناس المسْتَوْفَى[5]، وقد أتى به الشّاعر بهدف تعزيز دلالة الرِّفعة والمكانة العُليا التيّ يحظى بها هذا الممدوح، وقد أحدث هذا التّوافق الصّوتي والدّلالي بين الكلمتين إيقاعًا موسيقيًّا تطرب له الأذن عند سَمَاعِه.

ويقول أيضًا:(السَّريع)[6]

---

[1]- الدِّيوان.ص:136.

[2]- **كَبِدِي**: وهو العُضْو الموجود في الجهة اليسرى من البطن، ويقع تحت الحجاب الحاجز، ويقصد به ،هنا، فَلْذَةَ كَبِدِه. **كَبَدِ**: مَشَقَّة وعَنَاء.

[3]- الدِّيوان.ص:161.

[4] - **سَمَا**: ارتَفَعَ وَعَلَا. **السَّمَا**: وهي السَّمَاء.

[5]- **الجِنَاس المُسْتَوْفَى**: وهو أحد أقسام الجناس التّام، ويُقصَد به أن يأتي الشّاعر بكلمتين متشابهتين من حيث الرّسم، إلّا أنّهما مختلفتين نوعًا كأن يكون أحدهما اسم والآخر فعل، أو اسم وحرف...ترجمته في:

- في البلاغة العربيّة- علم البديع-: عبد العزيز عتيق. ص:200.

[6]- الدِّيوان. ص:167.

كَأَنَّمَا اسْتَخْفَى السُّهَا خِيفَةً وَطُولِبَ النَّجْمُ بِثَارٍ فَثَارْ[1]

في هذا البيت جناس تامّ بين (**ثَارٍ،ثَارْ**)؛ فاللّفظة الأولى مصدرٌ ومعناه الأَخْذُ بِدَم القَتِيل، وقد كان مثل هذا الفِعْل متوارثًا في الجاهليّة زعمًا منهم أنّ رُوح القَتِيل لن تَهْدَأ حتَّى يُؤخَذ بحقِّها، أمَّا اللّفظة الثّانية فهو فِعْل ويدخل هذا النّوع في إطار الجِنَاس المسْتَوفَى، وقد أسهم تموقُع اللّفظتين أفقيًّا في تكثيف الإيقاع الدّاخليّ وتنويعه وكلّ ذلك في قالب استعاريّ، حين شبّه السُّهَا وهو الكوكب الصّغير الخافت الضّوء بالإنسان المستتر مَخَافَة عَدُوٍّ أو طارئ، ذاكرًا المشبّه وحاذفًا المشبّه به، وآتيًا بشيءٍ من لوازمه وهو الفعل (**اسْتَخْفَى**) و (**خِيفَةً**) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وكذلك الصّورة نفسها، حين شبّه النّجم بالإنسان المطالَبِ بالثَّأر، فذكر المشبّه وهو النَّجم وحَذَف المشبّه به الإنسان، وأتى بشيءٍ من لوازمه (**طُولِبَ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

وقوله في موضع آخر:(البسيط)[2]

سَمَّاهُ يَحْيَ فَأَحْيَا جَدَّهُ كَرَمًا أَبٌ دَعَاهُ فَلَبَّى السَّعْدُ حِينَ دَعَا[3]

وَقَع الجناس التّام في هذا البيت بين:(**دَعَاهُ، دَعَا**)، حيث قَصَد باللّفظة الأولى التّسمية، أمّا اللّفظة الثّانية فهو فعلٌ يدلّ على حَدَث الدُّعاء، فَمَجِيء هذا المولود الجديد المسمّى (**يَحْيَ**) كانت نتيجة سببيّة لدعاء والده المستمرِّ والمتواصل إلى أَنْ استجاب له الله سبحانه وتعالى، كما كان للجناس النّاقص بين:(**يَحْيَ، أَحْيَا**) دورٌ في تعميق دلالة الخير والبَعْث لصفة الكرم المتوارثة في هذه العائلة أَبًا عن جدٍّ، ولاشكّ في أنّ مثل هذا التّواتر الأفقيّ للتّجنيس أَسْهَم في تعميق الإيقاع الموسيقيّ من خلال التّقارب الصّوتيّ بين الكلمات الموظَّفَة.

وقوله أيضًا في موضع آخر:(الرّمل)[4]

[1]- **اسْتَخْفَى**: استترَ. **السُّهَا**: هو كوكب صغير خافت الضَّوء. **طُولِبَ**: أَمَرَ. **بِثَارٍ**: يُقَالُ: ثَأَر فُلَانٌ لِفُلَانٍ؛ أي أَخَذَ بِدَمِهِ **فَثَارْ** انْتَفَضَ.

[2]- الدِّيوان. ص:169.

[3]- **أَحْيَا**: بمعنى بَعَث وأَخْرَج، يُقَال: أَحْيَا الأرض؛ أي أَخْرَج فيها النّبات. **دَعَاهُ**: سَمَّاه. **السَّعْدُ**: الخَير واليُمْن، وهو نقيض النّحس. **دَعَا**: من الدُّعاء أي طَلَب العبد حاجةً ما من ربِّه.

[4]- الدِّيوان. ص:190.

هَلْ هِيَ الرَّاحَةُ إِلَّا رَاحَةٌ فَأَدِرْهَا سَلْسَبِيلا سَلْسَلا[1]

يبدو أنَّ الشَّاعر في مجلس خمرة، هذا ما تجلّى من خلال المعجم الشِّعريّ الزّاخر بالألفاظ الدّالة عليها مثل:(**الرَّاحَةُ أَدِرْهَا، سَلْسَبِيلا، سَلْسَلا**)، ولا يخفى ما لأثرِ البيئة الأندلسيَّة من أثرٍ في ازدهار هذا الغرض الشِّعريِّ، وقد كان للتّجنيس التّام بين:(**الرَّاحَةُ، رَاحَةٌ**) أثرٌ في تحقيق التّماثل والتّشاكل الصّوتيِّ والدّلالي معًا، فالكلمة الأولى تُشِير إلى الخمرة، أمّا الثّانية فتُشِير إلى الارتياح والنّشوة التيِّ يشعر بها شاربها، حتىّ وإن كانت لفترةٍ وجيزةٍ، فهي المنْسِيَة للهُمُوم والأحزان، ولذلك جاءت الكلمتين متجاورتين أفقيًّا لا يفصل بينهما إلاّ أداة الاستثناء "إلّا".

وفي قوله:(البسيط)[2]

اِهْنَأْ بِهَا نِعَمًا فِي إِثْرِهَا نِعَمٌ وَسُرَّ وَاسْمُ وَصُلْ وَسُدْ وَجُدْ وَصِلِ[3]

يُهنِّئ الشَّاعر الممدوح منذ أوّل البيت(**اِهْنَأْ**) بما يمتلكه من نِعَمٍ شتَّى ومتتابعة[4]، ويدعو له بِدوامِها، ومن بينها؛ سُمُوّ المكانة ورفعتها التيِّ تخوِّل له فعل ما يَشَاء، فَيَصُول ويَجُول كيفما أراد، فهو السَّيِّد في آرائِه ومواقفه، ليس هذا فحسب؛ بل حَبَاه الله كرمًا وجودًا ورفقًا بمن يقربُونَه عَمَلاً بقوله تعالى:﴿ **يَسْئَلُونَكَ مَاذَا يُنْفِقُونَ قُلْ مَا أَنْفَقْتُمْ مِنْ خَيْرٍ فَلِلْوَالِدَيْنِ وَالأَقْرَبِينَ**﴾[5]،وقد كان للتَّجنيس التّام بين (**صُلْ،صِلِ**) أثرٌ في تعميق الجانب الموسيقيِّ من جهةٍ، وتحقيق تماثل صوتيٍّ فالكلمة الأولى أَشَارَت لقوَّته وجَبَرُوته، في حين قَصَد بالكلمة الثَّانية صِلَة الرَّحِم، ويبدو أنّ غايته في ذلك التّأكيد على ضرورة الجَمْع بين صِفَتين هامَّتين في الملِك؛ وهما القوّة وشدَّة البَطش بالأعداء والعَفو والحِلْم والرِّفق بالأقرَبِين.

وقال:(مخلع البسيط)[6]

---

[1]- **الرَّاحَةُ:** يقصد بها الخمرة. **رَاحَةٌ:** ارتياح وهناء. **سَلْسَبِيلا:** وهي الخمرة، فهو يصفها بأنها عذبة وسهلة المرور في الحلق. **سَلْسَلا:** أي تواصلا وتتابعا.

[2]- الدِّيوان.ص:196.

[3]- **سُرَّ:** افْرَح. **اسْمُ:** ارْتَفِع. **صُلْ:** يُقَالُ: فُلَانٌ يَصُول ويَجُول؛ أَيْ يَفْعَل مَا يُرِيد لامتلاكِه السُّلطَة. **سُدْ:** من السِّيَادة وهي الرِّفعة في المكانة والدَّرجة. **جُدْ:** من الجُود والكَرَم. **صِلِ:** من صِلَة الرَّحم، أي مساعدة الأقْرَبين والرِّفق بهم وزيَارتهم.

[4]- ولذلك كرَّر لفظة (نِعَم) مرّتين من باب التّأكيد عليها، وبأنّها محوَرُ حَدِيثة.

[5]- سورة البقرة. الآية:215.

[6]- الدِّيوان.ص:221.

للهِ فِيمَن أُحِبُّ سِرٌّ أُودعَ سِرَّ الجَمَالِ لَامَه[1]

ها هو الشّاعر يتحدَّث عن جمال محبوبته، ومكانتها في قلبه، وليعبِّر عن ذلك توسَّل بالتّجنيس التّام بين:(**سِرٌّ سِرَّ**)؛ حيث قَصَد باللَّفظة الأولى ما يُخفِيه الإنسان من أُمُور في نفسه، بحيث لا يَطَّلِع عليها أحد، أمَّا اللَّفظة الثَّانية فقصد بها الأَحْسن والأجمل، وهنا أراد القول بأنّ الله أَوْدَع في هذه المرأة أسباب الجمال والملاحة، وقد أضفى مثل هذا التجنيس إيقاعًا موسيقيًّا ناجما عن تردّد الكلمتين وقربهما أفقيًّا من بعضهما.

* **الجناس النَّاقص**:

ويُقصَد به اختلاف اللَّفظتين المتجانستين إمَّا في عدد الحروف أو أنواعها أو ترتيبها[2]، وقد ورد مثل هذا النَّوع من التَّجنيس بكثرةٍ في ديوان الرّندي، وسنحاول ،في هذا المقام، إيراد نماذج منه للتَّوضيح.

يقول الرّندي:(الكامل)

بِمُحَمَّدٍ قَدْ عَزَّ دِينُ مُحَمَّدٍ وَانْجَابَ ظُلْمٌ وَانْجَلَتْ ظَلْمَاءُ[3]

جاء الجناس النَّاقص بين:(**ظُلْمٌ، ظَلْمَاءُ**) و(**وَانْجَابَ، وَانْجَلَتْ**) بزيادة الألف والهمزة في كلٍّ من الكلمتين الثَّانيتين، ويدخل هذا النَّوع ضِمن ما يُسمَّى بالتَّجنيس المذَيّل[4]، الذّي انجرَّ عنه نغمٌ موسيقيٌّ مُكَرَّر، وكان للتَّجاور المكانيّ بين المفردات أثرٌ في تحقيق تشابه دلاليٍّ، مؤكِّدًا معنى محـدَّدًا وهو انكشاف الظُّلم عن الرعيَّة بفضل عدل هذا الملك، وحُسْن تسييِّره للأمور، وانقشاع الظُّلمة ليحلّ محلّها النُّور والوضوح في المعاملات بين الحُكّام والشَّعب.

وقوله أيضًا:(الطَّويل)[5]

[1] **سِرٌّ**:ما يُخفِيه المرء في نفسه من أمورٍ بحيث لا يعلم بها أحد. **سِرَّ**:يُقَال سِرُّ الأرض؛ أي أَكْرَم موضعٍ فيها، وهنا قصد به مصدر وسبب الجمال.

[2]– في البلاغة العربيّة. علم البديع: عبد العزيز عتيق. ص: 205.

[3]– **انْجَابَ**: بمعنى زَالَ وانْكَشَف. **انْجَلَتْ**: بمعنى انْكَشَفَت وتبَدَّدَت.

[4] – **التَّجنيس المذَيّل**: وهو ما كانت الزِّيادة في آخره بأكثر من حرفٍ واحد. يُنظَر:

– في البلاغة العربيّة. علم البديع: عبد العزيز عتيق.ص:207.

[5]– الدِّيوان. ص:115.

مِنَ القَوْمِ سَادُوا حِينَ شَادُوا مَبَانِيًا تَرَى ثَمرَاتِ المكرمَاتِ لَهَا تُجْبَى[1]

يُشِيد الشَّاعر ،في هذا البيت، بقوم الممدوح الذِّين مَلَكُوا البلاد وحَكمُوها بالعَدْل، فَشَيَّدوا المباني العالية، وحصَّلوا الخَيْرات، مستنبطًا ألفاظه من القرآن الكريم، وقد وقع التَّجنيس النَّاقص بين **(سَادُوا، شَادُوا)** الذِّي أَظْهَر تميُّزًا بينهما من النَّاحية الدّلاليّة، ووحدَّتهما ،إلى حدٍّ ما، صوتيًّا، وقد جاءت اللَّفظتان متجاورتان ممّا يُظهِر مدى ارتباطهما ببعضهما، فَحُصُول فِعْل السِّيادة والسَّيطرة لا يتأتَّى من منظور الشَّاعر إلاَّ من خلال عنصر التَّشيِّيد والعمران الذِّي يُظهِر مكانة القوم، ويضمن استمرارهم ووجودهم في الأزمنة اللاَّحقة.

ويقول أيضا:(الكامل)[2]

مَا الأُنْسُ إِلَّا السُّكْرُ مِنْ صَهْبَائِه وَالعَيْشُ إِلَّا فِي مُجَاجِ زُجَاجِهِ[3]

وَهُوَ الحَلَالُ إِذَا سَكِرْتَ بِهِ فَمَا عَارٌ عَلَيْك الرَّيَّ مِن ثَجَّاجِهِ[4]

يبدو أنَّ الشَّاعر في مجلس خمرة، هذا ما تجلَّى من خلال المعجم الشِّعريِّ الزَّاخر بالألفاظ الدَّالة عليها مثل:**(الأُنْسُ، السُّكْرُ، صَهْبَائِه، مُجَاجِ، زُجَاجِهِ، الرَّيَّ، ثَجَّاجِهِ)**، وقد وقع التَّجنيس النَّاقص عموديًّا بيـن:**(زُجَاجِهِ، زُجَاجِهِ)**؛ حيث حَصَل الاختلاف في الحرف الأوَّل، وقد أحدث مثل هذا التَّوافق بين معظم الأصوات مع التَّباين الدّلاليّ إيقاعًا موسيقيًّا يُظهِر عُمْق تجربة الشَّاعر، ورغبته في نقل حيثيَّات هذا المجلس وما فيه من سقاية للخمرة وسيلانها، وحالة السُّكر والنَّشوة التيِّ يشعر بها شاربها.

وقوله:(البسيط)[5]

---

[1]– **سَادُوا**:أي مَلَكُوا وسَيْطَرُوا. **شَادُوا**: أي بَنوا. **تُجْبَى**: تُجْمَع وتُستَوْفى وتُحَصَّل، وقد وردت هذه الكلمة بهذا المعنى في قوله تعالى: ﴿**وَقَالُوا إِنْ نَتَّبِعِ الْهُدَى مَعَكَ نُتَخَطَّفْ مِنْ أَرْضِنَا أَوَلَمْ نُمَكِّنْ لَهُمْ حَرَمًا آمِنًا يُجْبَى إِلَيْهِ ثَمَرَاتُ كُلِّ شَيْءٍ رِزْقًا مِنْ لَدُنَّا وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ**﴾ سورة القصص. الآية:57، فهذا الشَّطر من البيت هو تناص مع القرآن الكريم، ممَّا يُظهِر ثقافة الشَّاعر الدِّينية، وتأثُّره بمفردات النَّص القرآنيّ.

[2] – الدِّيوان.ص:123.

[3]– **صَهْبَائِه**: من الصهباء، وهي الخمرة. **مُجَاجِ**: ويقصد به الخمرة التي غالبا ما تعصر من العنب.

[4]– **الرَّيَّ**: بمعنى السَّقْيَ، وهنا يقصد به سقي الشراب في مجالس الخمرة. **ثَجَّاجِهِ**: يقال: ثجّ الماء؛ أي صبه بكثرة، وهنا قصد به الخمرة.

[5]– الدِّيوان.ص:132.

وَغُرَّةٍ غُيِّرَتْ بِالمَوْتِ بَهْجَتُهَا كَأَنَّمَا الدَّهْرُ فِيهَا كَانَ ذَا حَسَدِ[1]

كان للموت ،ولا زَال، رهْبَة تقف عندها النُّفوس خاشعةً لا تستطيع ردَّ القَضَاء، ولا دَفْع القَدَر، وهذا ما حصل للشَّاعر حين رأى فَقِيده قد تغيَّر وجهه، وناب عن الفَرحَة تجَهُّم وشُحُوب هذا ما عبَّر عنه الفعل الماضي المبني للمجهول(**غُيِّرَتْ**)، ففعل التّغيّر وقع دون إرادة صاحبه، وقد كان للتَّجنيس النَّاقص بين:(**غُرَّةٍ، غُيِّرَتْ**) أثَرٌ في تعميق الإيقاع الدَّاخليِّ نتيجة النَّغم الموسيقيِّ المتكرّر والمؤثِّر الذِّي أَحْدَثه، حيث جاءت الكلمتين متجاورتين ومتتابعتين، ممّا يوحي بارتباطهما الدّلاليّ والمعنويّ، مستعينًا في الشَّطر الثّاني بالاستعارة المكنيَّة، حين شبَّه الدَّهر بإنسانٍ حاسدٍ، فذكر المشبَّه (**الدَّهْرُ**)، وحذف المشبَّه به (الإنسان)، وأتى بشيءٍ من لوازمِه (**حَسَدِ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

ومن أمثلته أيضًا قول الرَّندي:(الكامل)[2]

فِي يَوْمِ سَعْدٍ رَقَّتِ الدُّنْيَا بِهِ شَاهَدْتُهُ فَرَأَيْتُ أَعْظَمَ مَشْهَدِ[3]

وَظَنَنْتُ أَنَّ العِيدَ عَادَ وَإِنَّمَا بَرَزَ العَبِيدُ إِلى لِقَـاءِ السَّيِّـدِ

حفل هذين البيتين بالتَّجنيسات النَّاقصة بين:(**شَاهَدْتُهُ، مَشْهَدِ**) وبين:(**العِيدَ، عَادَ، العَبِيدُ**) التيِّ تضافرت من أجل تحقيق انتظامٍ صوتيٍّ، وشحن الإيقاع الدَّاخليّ لهما، بالإضافة إلى تعزيز الجانب والدّلاليّ؛ حين شبَّه اليوم الذِّي اسْتُقبِل فيه هذا الملك الشُّجاع الذِّي عَظُمَت الدُّنيا بمجيئه بيوم العيد السَّعيد إعلاءً من شأنه، وإبرازًا لرِفْعَة درجته، وتتجلى المبالغة في قوله:(**فَرَأَيْتُ أَعْظَمَ مَشْهَدِ**) التيِّ وصَلَت إلى درجة الغُلوّ، من خلال إيراده لصيغة التَّفضيل (**أَعْظَمَ**)، والسُّموّ بالممدوح إلى درجة المثاليَّة.

وقوله أيضا:(البسيط)[4]

وَفِي وِصَالِكِ مَا أُبْقِي بِهِ رَمَقِي لَوْ سَاعَدَ المُسْعِدَانِ السَّعْدُ وَالقَدَرُ[5]

يشتكي الشَّاعر ،في هذا البيت، من ألم البَيْن والفراق، متمنِّيًا من الحبيب أن يجُود عليه بالقُرْب والوَصْل الذِّي يحفظ به حياته، مستعينًا لإظهار مشاعره بالجناس بين :(**سَاعَدَ، المُسْعِدَانِ، السَّعْدُ**)

---

[1]- **غُرَّةٍ**: هي أوَّل كلّ شيءٍ وأكرمه، وهنا يقصد به الوَجْه. **بَهْجَتُهَا**: فَرْحتها.

[2]- الدِّيوان.ص:133.

[3] - **رَقَّتِ**: عَظُمَت.

[4]- الدِّيوان.ص:140.

[5]- **وِصَالِكِ**:أيْ قُرْبك وهو ضدّ الهجرَان. **رَمَقِي**: ج.أَرْمَاق، ويقصد به بقيّة الرُّوح. **السَّعْدُ**: الحظّ واليُمْن والخَيْر.

الذِّي نجم عنه تكرار نغميّ مؤثِّرٌ نتيجة للتّقارب الأفقيّ بين المفردات المتجانسة، ورغبتُه في ذلك تدعيم مقصديّته؛ وهو أمله في لقاء حبيبته لو اجتمع الحظّ السّعيد مع القَدَر ومَشِيئة الله.

ومن أمثلته أيضا:(البسيط)[1]

يَا مُنْكِرَ الحُبِّ مَهْلًا إِنَّه خَبَلٌ ذُقِ الغَرَامَ قَلِيلاً تَعْرِفِ الخَبَرَا[2]

ينادي الشّاعر ،منذ بداية البيت، من ينكر ألم الحبِّ وعذابه، متوسّلاً بالجناس النّاقص بين (**خَبَلٌ، الخَبَـرَا**) فمثل هذا التّشاكل الصّوتيّ أفضى إلى تشاكلٍ دلاليٍّ مَفادُه إبراز حقيقة معيَّنة، وهو أنَّ الحبّ نوعٌ من الجنون يُفسِد عقل المرء، فيغدو وكأنّ به مسًّا، مُوجِّهًا خطابه ،في الوقت نفسه، لمن يُكذِّبه، ويتحدَّاه بأن يذوق الغرام ليقف على صحَّة ما يُعانِيه ويُقرُّه.

يتّضح ،ممّا سبق، أنّ الجناس بنوعيه التّام والنّاقص مُكوِّن بنائيّ يُسهِم في تزيِّين الكلام، وتكثيف الإيقاع الدَّاخليّ للنّص الشِّعريّ وتنويعه، كما أنَّه أداة فنيَّة تعمل على تثبيت المعنى في ذهن المتلقِّي نتيجة تعاقب المقاطع الصَّوتيَّة بشكلٍ مُنْتَظَم.

ج- التَّصريع:

للتَّصريع أهميَّة موسيقيَّة بالغة في الشِّعر، ويقصد به "مَا كانت عَرُوض البيت فيه تَابعة لضَربِه تنقصُ بنقصه، وتزيد بزيادته"[3]؛ ممَّا يحقِّق نغمًا صوتيًّا مؤثِّرًا ناتجًا عن تجانس أواخر الكلمتين المصَرَّعتين، وهو حرف الرَّويّ المتكرِّر في العَرُوض والضَّرب، ويبدو أنَّ سبب التَّصريع "مبادرة الشَّاعر القافية ليُعْلَم في أوَّل وهلةٍ أنَّه أخذ في كلامٍ موزون غير منثورٍ، ولذلك وقَع في أوَّل الشِّعر"[4]، فلجوءه إلى مثل هذه التّقنيَّة من باب إثارة المتلقِّي، ولفت انتباهه إلى أنَّه سيشرع في كلام موزون مقفًّى، يتميَّز عن الكلام العادي بتناغمه الموسيقيِّ المتتابع الذِّي يتموقع في النَّفس تموقعًا حسنًا لطَلَاوَته، وإحالته على قافية القصيدة[5].

1- الدِّيوان.ص:145.

2- **خَبَلٌ**: أيْ جُنُون.

3- العمدة:ابن رشيق.124/01.

4- المصدر نفسه،ص:125/01.

5- بناء القصيدة في النَّقد العربيّ القديم (في ضوء النّقد الحديث): يوسف حسين بكّار.دار الأندلس للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع،ط2، 1403هـ-1983م، ص:184.

عوَّل الرّندي في أشعاره المبثوثة في ديوانه على مثل هذه التّقنيّة الفنيّة، ومن أمثلته قوله:(الطَّويل)[1]

سَلِ الرَّوْضَ مَنْ حَلَّاهُ بِالأَنْجُمِ الزُّهْرِ وَجَرَّ لَهُ ذَيْلَ المَجَرَّةِ بِالنَّهْرِ[2]

استهلَّ الشَّاعر قصيدته بهذا البيت الذِّي يتحدَّث عن جمال البيئة الأندلسيَّة، وما تمتاز به من رياضٍ خضراء، ونباتات بيضاء ناصعة اللَّون، كأنَّها النُّجوم المتلألئة في السَّماء، بحيث تسُرّ العين وتفرح القلب، وقد جاء التَّصريع بين اللَّفظتين:(**الزُّهْرِ، النَّهْرِ**) مُضْفيًا على البيت نغمة إيقاعيَّة وتوازنا صوتيًّا واضحًا بين :(**الزُّهْرِ،النَّهْرِ**) الذِّي منح البيت والقصيدة ككلّ إيقاعًا خاصًّا.

وقوله أيضا:(البسيط)[3]

أَهْلًا بِهِ إِذْ بَدَا فِي صُورَةِ البَشَرِ نَجْمٌ تَوَلَّدَ بَيْنَ الشَّمْسِ وَالقَمَرِ

يرحِّب الشَّاعر ،منذ بداية القصيدة، بهذا المولود الجديد الذِّي حَلَّ على العائلة، من خلال استهلاله بعبارة: (**أَهْلًا بِهِ**) مُشبِّهًا إيَّاه بالنَّجم في عُلوِّه وسموِّ مكانته، موظِّفا التَّصريع الواقع بين (**البَشَرَ،القَمَر**)؛ فاللَّفظتان إلى جانب تشاكلهما صوتيًّا؛ فهما متقاربتان دلاليًّا؛ فهذا المولود من البشر هو شبيهٌ ،أيضًا، بالقمر في ضِيائِه وجماله، وهو تشبيه يتناسب وغرض الشَّاعر من المدح والتَّهنئة بمثل هذا الحدَث السَّعيد.

ومن أمثلته قوله:(البسيط)[4]

مَنِ الضِّبَاءُ تَرُوعُ الأُسْدَ بِالمُقَلِ وَمَا رَمَتْهَا بِغَيْرِ الغُنْجِ وَالكَحَلِ[5]

يبدو أنَّ الرّندي عَمَد ،في هذه القصيدة، إلى الابتداء بمقدِّمة غزليَّة من خلال تشبيه المرأة الحسناء بالظِّبية في جمالها ورشاقتها ودلالها، وسحر عيونها المكتحلة القادرة على الفَتك بالرِّجال

[1]– الدِّيوان. ص:154.

[2]– **الرَّوْضَ**: ويُقْصد به الأرض الخضراء الجميلة. **حَلَّاهُ**: زيَّنَه. **بِالأَنْجُمِ**: وهو نَوعٌ من النّباتات لا ساق له. **الزُّهْرِ**: أي النَّباتات ذات اللَّون الأبيض النَّاصع. **جَرَّ**: جَلَب. **ذَيْلَ**:ذَيْل كلّ شيءٍ هو آخره. **المَجَرَّةِ**: وهي المجموعة الكبيرة من النُّجوم التيِّ تظهر للنَّاظر إليها من على سطح الأرض كقبَّعة بيضاء ناصعة تَسُرُّ العين.

[3]– الدِّيوان.ص:158.

[4]– الدِّيوان.ص:193.

[5]– **الضِّبَاءُ**:ج.م. ظبي. **تَرُوعُ**: تخيف وتفزع. **الأُسْدَ**: وهو الأسد. **بِالمُقَلِ**: العيون. **رَمَتْهَا**: يقال: رماه بالسهم؛ أي أطلقه عليه، ووجهه نحوه. **الغُنْجِ**: هو الدلال. **الكَحَلِ**: مَا يُوضَع في العَين من كُحْل.

الشُّجعان الذّي دعاهم بالأسود، متوسّلاً بالتّصريع بين:(**المُقَلِ،الكَحَلِ**) لما لها من أثرٍ موسيقيٍّ يظهر انفعال الشّاعر، وتأجُّج عواطفه، كما أنَّ هناك علاقة بين المفردتين؛ فجمال العين تزداد أكثر عند اكتحالها، ممَّا يُظْهِرُها بشكل جذّاب يأسر القلوب؛ فالجانب الصَّوتيّ ،إذن، تَعَاضَد مع الجانب الدّلاليّ من أجل تحقيق عنصر التَّواصل بين الشَّاعر والمتلقِّي.

ويقول في موضع آخر:(البسيط)

مَا عُمْدَةُ المُلْكِ إِلَّا السَّيْفُ وَالقَلَمُ وَمَا السَّادَاتُ إِلَّا البَأْسُ وَالكَرَمُ[1]

كانت الحكمة ،ولا زالَت، المعبِّرَةُ عن خِبْرة المرءِ في الحياة، والمستخلصة لمختلف تجَاربِه، وهاهو الشَّاعر يستهلُّ قصيدته ببيت ينتمي لهذا الغرض، مُقِرًّا بحقيقتين هامَّتين هما:

* أَسَاس الملِك السَّيف؛ أي القوَّة العسكريَّة، والقلم؛ ويُقصَد به البلاغة والفصاحة التيِّ من شأنها تغييِّر مصِير أفراد وأمم.

– أمَّا السِّيادة والغلبة للمَلِك فتتحقَّق بتوفُّر القوَّة وشدَّة البَطْش من جهة، والكرم الذِّي يُعْلِي من شأنه، ويقرِّبه من أهله ورعيَّته، كما أنَّه دليل نُبْل الأخلاق، مؤكِّدًا ذلك من خلال توظيفه لأسلوب الاستثناء في الشَّطر الأوَّل والثَّاني.

أمَّا من النَّاحية الموسيقيَّة، فعمد الشَّاعر إلى التَّصريع الواقع بين:(**القَلَمُ،الكَرَمُ**) مُظهِرًا تشاكُلًا صوتيًّا مؤثِّرا قادرًا على لَفْت انتباه المتلقِّي وجَعْلِه يُتَابع القصيدة إلى آخرها.

ويقول أيضًا:(المتقارب)

خَلِيلَيَّ مَا الدَّهْرُ إِلَّا دُوَلْ وَإِلَّا فَأَيْنَ الأَيَّامُ الأُوَلْ[2]

يبدو أنَّ الشَّاعر تشبَّع بالحكمة هذا ما جعله يفتتح هذه القصيدة بهذا البيت الذِّي كان خلاصة ملاحظاته العميقة في الحياة وتقلُّباتها، فينادي منذ الوهلة الأولى قائلا:(**خَلِيلَيَّ**) حاذفًا أداة النِّداء للدّلالة على القُرْب الشَّديد من المنادى الذِّي جاء بصيغة المثنّى، وهو تقليد متداول في الشِّعر القديم[3]، حاملا المتلقِّي على التَّفاعل معه، ومشاركته تجاربه، من خلال إقرار حقيقة هامَّة مفادها؛ أنَّ

[1]– **عُمْدَةُ**: كلُّ ما يُعتمَد عليه في أمرٍ من الأمور، يُقَال: هو عمدة القوم؛ بمعنى المعتمد عليه في تسييِّر الأمور والشُّؤون، والمعَوَّل عليه في الشَّدائد. **السَّادَاتُ**:ج.م. سَائِدٌ؛ وهو المسَيْطِر والغَالِب.

[2]– **خَلِيلَيَّ**: بمعنى صَدِيقَيَّ المخلِصَين. **دُوَلْ**: يُقَال: دَال الدَّهر؛ بمعنى انتقلَ من حَالٍ إلى حَال.

[3]– خَيْر من افتتَح قصائده بصيغة المثنَّى من الشُّعراء القدامى؛ امرؤ القيس في معلَّقته.

الدَّهر غير ثابتٍ على حال؛ بل هو دائم التَّغيُّر والتَّحوُّل، ولو كان مستقرًّا لظلَّت الممالك السَّابقة وكان للتَّصريع بين:(**دُوَلْ، الأُوَلْ**) أثرٌ في إظهار الجانب الموسيقيِّ من خلال التَّجانس الصَّوتيِّ بين المفردتين، الذِّي أَسْهَم في تنويع الإيقاع الدَّاخلي.

لم يكتف الشَّاعر في ديوانه بتصريع البيت الأوَّل؛ بل نجده ،أحيانًا، يقوم بتصريع أبيات أخرى منها، ومن أمثلة ذلك قوله:(الطَّويل)[1]

أَلِي جَلَدٌ أَنْ أَحْمِلَ البَيْنَ وَالقِلَا فَكَيْفَ جَمَعْتَ الهَجْرَ لِي وَالتَّرَحُّلَا[2]

وَمَيَّلَكَ الوَاشِي إلى الصَّدِّ وَالقِلَا وَمَـا عَـجَبٌ لِلْغُـصْنِ أَنْ يَتَـمَيَّـلاَ

تَتَجَلَّى ،في هذين البيتين، معاناة الشَّاعر وألمه من الهجر وبعد الحبيب، ويتساءل: هل له القدرة على تَحمُّل ذلك متعجّبًا من تَعَنُّت المحبوب وصَدِّه، ويبدو أنَّ سبب هذه القطيعة هو كَذب الواشين (**وَمَيَّلَكَ الوَاشِي إلى الصَّدِّ وَالقِلَا**) الذِّين ينقلون أخبارًا كاذبةً عنه، ممثِّلاً لذلك بالغُصْن الذِّي مال بعد أن كان ثابتًا في مكانه، وهي صورة جميلة تُظْهِر تَغَيُّر أحوالهما، من الحبِّ والوِصَال إلى الصَّدِّ والهجران.

ويُلاحَظ ،هنا، أنَّ الرّندي لم يكتف بتصريع مطلع القصيدة؛ بل أَتْبَعه بتصريع البيت الموالي له بهدف تكثيف الإيقاع، وضمان عنصر التَّرديد الصَّوتي في أكثر من بيت، فهو "دَلِيل قوَّة الطَّبع، وكثرة المادَّة"[3]، غير أنَّ هذا النَّمط الموسيقيِّ قليل التَّواجد في ديوان الشَّاعر، ممَّا يُظهِر رغبته في الابتعاد عن التّكلُّف، وهذا ما أشار إليه ابن رشيق بقوله:"إذَا كَثُر في القصيدة دَلَّ على التَّكلُّف"[4].

وظَّف الرّندي تقنيَّة التَّصريع في حوالي خمس وستِّين قصيدة ناهيك عن المقطوعات الشِّعريَّـة وهي نسبة عالية تبرز رغبته في السَّير على منهج الشُّعراء القدامى الذِّين ،غالبًا ما، يستفتحون قصائدهم ببيتٍ مُصَرَّع، وهو ،أيضًا، دليل على براعته الفنيَّة، من خلال تكثيف الإيقاع الدَّاخليّ للقصيدة، وتحقيق التَّواصل بينه وبين المتلقِّي.

يمكن القول ،من خلال ما سبق، أنَّ الرّندي سَار على منهج الشُّعراء القدامى، حيث اعتمد في الموسيقى الخارجيَّة على الأوزان الشِّعريَّة الأكثر تداولًا في الشِّعر العربيِّ القديم مثل: البحر الطَّويل

---

[1]- الدِّيوان.ص:182.

[2]- **جَلَدٌ**: أيْ صَبْر وتَحَمُّل. **القِلَا**: الهَجْر والبُغْض.

[3]- العمدة: ابن رشيق.124/01-125.

[4]- المصدر نفسه. ص:125.

والبسيط والكامل...وجاءت القافية متنوّعة من مُطلقَة إلى متداركة إلى مُتواترة.. ممَّا أكسب نصوصه الشِّعريَّة تناغمًا صوتيًّا جميلاً، في حين اعتمد في الموسيقى الدَّاخليَّة على التَّجنيس بنوعيه التَّام والنَّاقص، وقد كان له دورٌ في إبراز التَّشاكل الصَّوتيِّ والدّلاليِّ بين المفردات المتجانسة، وبهدف تكثيف الإيقاع وتنويعه، عمد إلى تقنيَّة التَّصريع الذِّي تجاوز الجانب الإيقاعيِّ ليغدو مكوِّنًا بنائيًّا هامًّا في تشكيل المعنى العامّ للنُّصوص الشِّعريَّة المبثوثة في الدِّيوان.

الفصل الثَّالث: التّشكيل البلاغيّ في ديوان الزّندي

1- التَّقديم والتَّأخير

*** تقديم الجار والمجرور**

*** تقديم الظَّرف أو المفعول فيه.**

*** تقديم المفعول به على الفاعل.**

2- الاستعارة.

*** الاستعارة في المفهوم الأرسطي.**

*** الاستعارة في النَّقد التَّقليديّ والحديث.**

*** أنواع الاستعارة:**

أ- الاستعارة المكنيَّة.

ب- الاستعارة التَّصريحيَّة.

3- الكناية:

أ- الكناية عن صفة.

ب- الكناية عن موصوف.

ج- الكناية عن نسبة.

4- المقابلة.

5- التَّشبيه.

أ- التَّشبيه البسيط(تشبيه مفرد بمفرد)

ب- التَّشبيه المركب(تشبيه صورة بصورة)

*** التَّشبيه الضمني.**

6- الصُّورة اللَّونيَّة.

7- التَّناص.

تُعدُّ الدِّراسة البلاغيَّة من أهمّ المقوّمات الأسلوبيّة التيّ تمكِّن الباحث من الوقوف على جماليَّات النُّصوص الشِّعريَّة وتُسْهِم ،أيضًا، في إبراز جماليَّاتها اللُّغويَّة والدّلاليَّة من خلال تسليط الضَّوء على الصُّور البيانيَّة، والظَّواهر الفنيَّة الموظَّفة من **تقديم وتأخير** و**استعارة** و**تشبيه** و**كناية** بالإضافة إلى **الصُّورة اللَّونيَّة** و**التَّناص**، والتيّ سنحاول من خلال هذا الفصل دراستها وتحليلها في ديوان الرّندي بغية الكَشْف عن مقدرة الشَّاعر على صوغ المعاني في قالب إبداعيّ قادرٍ على التَّأثير في المتلقِّي هذا من جهة، ومن جهة أخرى إظْهَار تأثير البيئة الأندلسيَّة، والعصر الذِّي شَهِدَه الشَّاعر على الإنتاج الشِّعريّ شكلاً ومضمونًا.

1- **التَّقديم والتَّأخير**:

يُعدّ التَّقديم والتَّأخير من أهمّ مباحث علم المعاني[1] التيّ اهتمَّ بها النَّحويُّون والبلاغيُّون[2] على حدّ سواء لارتباطها بالجملة العربيَّة، والذَّوق الأدبيّ العامّ، فهو ظاهرة أسلوبيَّة تحمل في طيَّاتها قِيَمًا جماليَّة وفنيَّة دالَّة على مرونة اللُّغة العربيَّة، وثرائها وتواصلها واتِّساعها[3]، ويعدُّ عبد القاهر الجرجاني من أكثر البلاغيِّين احتفاء بهذه الظَّاهرة، حيث أَفْرَد لها فصلاً كاملاً في كتابه" دلائل الإعجاز" مُتحدِّثًا عن تأثيره في معنى الجملة، إذ يقول:" هُوَ بَابٌ كَثِيرُ الفَوَائِدِ، جَمُّ المحَاسِنِ، وَاسِعُ التَّصرُّف، بَعِيدُ الغَايَة، لَا يَزَالُ يَفْتَرُّ لَكَ عَنْ بَدِيعَة وَيُفْضِي بِكَ إلى لَطِيفَة، وَلَا تَزَالُ تَرَى شِعْرًا يَرُوقُكَ مَسْمَعُه، وَيَلْطُف لَدَيْكَ مَوْقِعه، ثُمَّ تَنْظُر فَتَجِد سَبَبَ أَنْ رَاقَكَ وَلَطُفَ عِنْدَكَ أَنْ قُدِّمَ فِيه شَيء، وَحُوِّلَ اللَّفْظُ عن مَكَانٍ إلى مَكَانٍ"[4]؛ فالتَّقديم والتَّأخير ،حَسْبَه، من

---

[1]- **علم المعاني**: هو أحد فروع البلاغة الثَّلاثة إلى جانب علم البيان والبديع، يهتمُّ بالبحث في كيفيَّة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومراعاة حال المتلقِّي لحظة سماعه الخِطَاب، سواءً أكان شعريًّا أم نثريًّا، ويعدُّ عبد القاهر الجورجاني واضعَ أصول هذا المبحث الجماليّ في كتابه "دلائل الإعجاز" رغم محاولات بعض البلاغيِّين قبله مثل: السَّكاكي في كتابه" مفتاح العلوم"، والجاحظ،... وغيرهم، ومن أهمّ موضوعاته: الحذف التَّقديم والتَّأخير، الفصل والوصل، الإيجاز، الإطناب، أسلوب القصر وأنواعه، الأساليب الخبريَّة والإنشائيَّة مثل: الاستفهام، الأمر، النِّداء التَّمنيّ...التَّرجمة في:

- مدخل إلى البلاغة العربيَّة: علم المعاني- علم البيان- علم البديع: يوسف أبو العدوس. دار المسيرة للنَّشر والتَّوزيع والطِّباعة، ط1، 1427هـ- 2007م، ص: 53.

- علم المعاني: دراسة بلاغيَّة ونقديَّة لمسائل المعاني: عبد الفتَّاح البسيوني. مكتبة وهبة،32/01.

- في البلاغة العربيَّة - علم المعاني-: عبد العزيز عتيق. دار النَّهضة العربيَّة، بيروت- لبنان، ط1430،1هـ-2009، ص:25.

[2]- من النَّحويِّين الذِّين اهتمُّوا بقضيَّة التَّقديم والتَّأخير نجد ابن جنيّ، سيبويه، ومن البلاغيِّين نجد: الجاحظ، السّكاكي ، عبد القاهر الجرجاني...

[3]- ظاهرة التَّقديم والتَّأخير في اللُّغة العربيَّة: فضل الله النّور علي. مجلَّة العلوم والثَّقافة، جامعة السُّودان للعلوم والتُّكنولوجيا، كليَّة اللُّغات، مج12 نوفمبر 2012، ص:179.

[4]- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجورجاني. ص: 143.

أهمِّ الظَّواهر الأسلوبيَّة التيِّ تزيد المعنى عُمقًا وتأثيرًا، نتيجة تغييِّر ترتيب مواقع بعض الكلمات أو الجُمَل وخروجها عمَّا هو متعارف عليه في السِّياق العاديِّ، بغية تحقيق الغرض البلاغيِّ المراد التَّوصُّل إليه من طرف صاحب النَّص، ممَّا يمنح النَّص بعدًا جماليًّا يروق السَّامع ويشدُّ انتباهه.

وقد أشار الجرجاني ،في السِّياق نفسه، إلى أنَّ لهذا التَّقديم أسبابًا يمكن حصرها في وجهين وهما: "تقديم يُقَال إنَّه على نِيَّة التَّأخير، وذلك في كلِّ شيءٍ أَقْرَرته مع التَّقديم على حكمه الذِّي كان عليه، وفي جنسه الذِّي كان فيه...وتقديم لا على نيَّة التَّأخير، ولكن على أن تُنقَل الشَّيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابًا غير بابـه وإعرابًا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كلُّ واحد منهما أن يكون مبتدأ، ويكون الآخر خبرًا له، فتقدِّم تارةً هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا"[1]؛ فترتيب الجملة الأصليّ قد يتغيَّر بتقديم طرفٍ وتأخير آخر؛ أمَّا النَّوع الأوَّل فيُقصَد به الإبقاء على الحكم الإعرابي الذِّي كان سابقًا، في حين أنَّ النَّوع الثَّاني يتمُّ فيه تبادل الأدوار ممَّا ينجم عنه بالضَّرورة تغيِّيرٌ في الجانب الإعرابيّ والتَّركيبيِّ وحتَّ الدّلاليّ ذلك أنَّ التَّغيِّيرَ بين عناصر الجملة نفسها ومواضعها، وحركاتها الدَّاخليَّة يعطي لها دلالات جديدة.

ولعلَّ من أبرز الظَّواهر الموظَّفة في ديوان الرّندي تقديم الجار والمجرور الذِّي تكرَّر في أكثرَ من موضعٍ بالإضافة إلى تقديم الظَّرف أو المفعول فيه، والمفعول به على فاعله، بنسبة قليلةٍ، وسنحاول ،هنا، إيراد نماذج شعريَّة لكلٍّ واحد منها.

*** تقديم الجار والمجرور:**

للجملة في اللُّغة العربيَّة مكوِّنات أساسيَّة، سواء أكانت فعليَّة (فعل- فاعل- مفعول به- لواحـق) أو اسميَّة (مبتدأ- خبر)، ولكن قد يخرج الشَّاعر عن المألوف، بهدف تحقيق مقصديَّة بلاغيَّة معيَّنة، وإعطاء أهميَّة للمقدَّم، ويُشكِّل تقديم الجار والمجرور في شعر الرّندي ظاهرة أسلوبيّة بارزة، ومن أمثلته:

قول الرّندي:(الكامل)[2]

بِمُحَمَّدٍ قَدْ عَزَّ دِينُ مُحَمَّدٍ وَانْجَابَ ظُلْمٌ وَانْجلَتْ ظَلْمَاءُ[3]

يمدح الشَّاعر ،في هذا البيت، الخليفة محمَّد بن نصر على نصرته للدِّين الإسلاميّ، والذَّود عن حِمَاه ومعاقله فبفضله سَاد العَدل، وغاب الظُّلم، وعمَّ النُّور حياة النَّاس، بعد أن عَاشُوا سِنينًا في الظُّلمات ويلاحِظ القارئ للبيت ،منذ الوهلة الأولى، أنَّ الشَّاعر عَمَد إلى التَّقديم والتَّأخير في الشَّطر الأوّل، حيث

[1] - المصدر السَّابق. ص:143- 144.

[2] - الدِّيوان.ص:105.

[3] - تمَّ شرح مفردات هذا البيت في موضعٍ سابق.

قدَّم الجار والمجرور (**بِمُحَمَّدٍ**) على الفعل والفاعل (**عَزَّ دِينُ مُحَمَّدٍ**)؛ لأنَّ أصل التَّركيب:(**قَدْ عَزَّ دِينُ مُحَمَّدٍ بِمُحَمَّدٍ**)، بهدف **الإعلاء** من شَأن الممدوح، وتبجيل مكانته من جهة، و**التَّخصيص** من جهة أخرى حيث قَصرَ عـزَّة الإســلام عليه وحده دون بقيَّة الملوك والأمراء.[1]

وقوله أيضًا:(الوافر)[2]

عَلَى زَمَنِ الصِّبَا فَلْيَبْكِ مِثْلِي فَمَا زَمَنُ الصِّبَا إِلَّا عَجِيبُ

تمثِّل مرحلَة الشَّباب بالنِّسبة للإنسان مرحلة الانطلاق والإقْبَال على الحياة بحثًا عن السَّعادة والتَّميُّز فهي فترة العَطاء والإنتاج، وهذا ما يشير إليه حديث الرَّسول الكريم صلَّى الله عليه وسلم: " **اغْتَنِم خَمْسًا قَبْلَ خَمْس شَبَابَك قَبْلَ هَرَمِك، وصِحَّتَك قَبْل سَقَمِك**..."[3]؛ وهاهو الشَّاعر ،في هذا البيت، يتحسَّر على زمن الصِّبا الذِّي وَلَّى ولن يعود، ليحلَّ محلَّه زمن المشيب الذِّي يمثِّل النِّهاية الحتميَّة للمرحلة الأولى؛ فإذا كان الشَّباب قوَّة وحيويَّة؛ فإنَّ الكِبَر عَجْز وفتور[4]، وهذا ما يؤرِّقه، ويقضُّ مضجعه، وقد عوَّل الشَّاعر بهدف توصيل الدّلالة على التَّقديم والتَّأخير في الشَّطر الأول؛ حيث قدَّم الجار والمجرور(**عَلَى زَمَنِ الصِّبَا**) وأَخَّر الفعل والفاعل (**فَلْيَبْكِ مِثْلِي**)، وذلك لِكَوْن العِبَارَة المقدَّمة هي **مِحْوَر حَدِيثه**، وبؤرة كلامه، ومركز اهتمامه، ولذلك لجأ إلى مثل هذا الأسلوب، ليجعل المتلقِّي يشعر بأهميَّة موضوعه، ويؤيِّده الرَّأي.

ويقول أيضًا:(السَّريع)[5]

يَصُونُ بِالعَقْلِ الفَتَى نَفْسَهُ كَمَا يَصُونُ الحُرُّ أَسْرَارَهُ

---

[1]- والمتتبِّع لآيات الذِّكر الحكيم يلمس هذا النَّمط من النَّظم مثل:

- قوله تعالى: ﴿ **قُل لِّلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ**﴾سورة البقرة.الآية: 142.

- وقوله أيضا: ﴿**لِلَّهِ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ**﴾ سورة المائدة. الآية: 120؛ فَمُلْك السَّموات والأرض مختصٌّ بكونه لله؛ أي مقصورٌ عليه ومُنْحَصِر فيه.

- وقوله تعالى: ﴿ **وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ**﴾ سورة الأنعام. الآية: 100.

[2]- الدِّيوان.ص:109.

[3]- الحاكم: المستدرك.306/04.

[4]- وقد أشار الله تعالى في كتابه الحكيم إلى المرحلتين و مميِّزات كلّ مرحلة في قوله:﴿ **اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِن بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِن بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ**﴾ سورة الرُّوم. الآية: 54.

[5]- الدِّيوان. ص:150.

يبدو أنَّ خبرة الحياة وتجاربها جَعَلَتا لسان الشَّاعر ينطق حكمة، وهذا ما تلمَّسناه في هذا البيت متحدِّثًا عن أهميَّة العقل والحكمة في حياة المرء، ولاسيما في الغربة، فَيَحُثُّه على التَّخلُّق بصفات الأحـرار فلا يذيع أسراره؛ بل عليه بالكِتْمان حتىَّ لا تسقط مكانته، ويذهب قَدْره، ويلاحظ ،هنا، أنَّه خالف التَّرتيب الأصلي للجملة في الشَّطر الأول حين قدَّم الجار والمجرور(**بِالعَقْلِ**) على الفاعل والمفعول به (**الفَتَى نَفْسَهُ**)؛ لأنَّ أصل الترَّكيب:(**يَصُونُ الفَتَى نَفْسَهُ بِالعَقْلِ**)، ليُبَيِّن **أهميَّة المتقدّم وضرورته**، كما جعل صيانة الفتى لنفسه مخصوصة بالعقل دون سواه من النِّعم التيِّ حباها الله للإنسان من سَمْع، وبَصر وذوق..فهو مركز الحكمة والتَّفكير والتَّدبُّر، ولم يكتف الشَّاعر بذلـك بل عمد إلى التصدير حين كرَّر لفظة (**يَصُونُ**) مرَّتين؛ مرَّة في أوَّل البيت، والثَّانية في حشو الشَّطر الثَّاني، وفي ذلك تأكيد للمعنى المراد تبليغه إلى المتلقِّي، وهي الحرص على كرامة المرء في أرض الغربة، وصيانة مكانته.

ويقول الرّندي في موضع آخر:(المنسرح)[1]

تَعْنُو إِلَيْهِ البِلَادُ طَائِعَةً لِعِلْمِهَا أَنَّـهُ يُمَهِّـدُهَا[2]

يُشِيد الشَّاعر ،في هذا البيت، ببطولات ممدوحه وانتصاراته، حيث رضخت له البلاد، وذلَّ له النَّاس لإدراكهم بقدرته على نصرتهم، وحمايتهم، ولذلك قام بتقديم الجار والمجرور(**إِلَيْهِ**) على الفاعل (**البِلَادُ**)؛ لأنَّ أَصْل التَّركيب (**تَعْنُو البِلَادُ إِلَيْهِ طَائِعَةً**)، من باب **التَّخصيص**؛ إذ قَصَر الرُّضوخ والذّلة على الممدوح وحده دون سواه، بحيث لا يتعدَّاه إلى غيره، وفي ذلك إعلاء لمكانته، ويلمس القارئ للبيت طَابع الغلوّ من خلال توظيف لَفْظَتي (**طَائِعَة يُمَهِّدُهَا**)؛ ذلك أنَّ الطَّاعة والبَسْطَ لا يكونان إلا لله سبحانه وتعالى، ولكنَّه استعارهما للدّلالة على سيطرة الملك وحَزْمِه في الأمور السِّياسيَّة والحربيَّة، ومثل هذه التَّغييرات التيِّ تمسّ بناء الجملة الشِّعريَّة، تضفي على القصيدة بعدًا جماليًّا، وتمنحه ثراءً لغويًّا وفنيّا.[3]

ويقول أيضًا:(الطَّويل)

---

[1]- الدِّيوان.ص:129.

[2]– **تَعْنُو**: من الفعل: عَنَا؛ بمعنى ذَلَّ ورَضَخَ، وقد وردت هذه اللَّفظة بهذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿**وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا**﴾؛ أي رَضَخ النَّاس وذَلُّوا لله الباقي الذِّي لا يَفْنَى ولا يموت. **يُمَهِّـدُهَا**: بمعنى يَطَؤُهَا ويُسَهِّلُهَا.

[3]– الشِّعر الأندلسيّ في عصر بني الأحمر– دراسة أسلوبيّة لشعراء المائة الثَّامنة–: عزّوز زرقان. ص:265.

وَفِي نَاعِمَاتِ القَضْبِ نَوْرٌ تَخَالُهُ نِظَامُ سُلُوكٍ فِي تَرَائِبِ خُرَّدِ[1]

كان للبيئة الأندلسيَّة تأثير على نفسيَّة الشَّاعر الأندلسيِّ وشاعريّته، فراح يصف المروج الخضراء والرَّبيع بألوانه الزَّاهية، وهاهو في هذا البيت يصف الأزهار البيضاء المنتظمة في الرَّوض، والتيِّ تُخيَّل لناظرها أنَّها عقد مُتَمَوْضِع في رقبة عذراء جميلة، وبهدف **تشويق** القارئ، وشَحْذ خياله لِتَصَوُّر هذا المنظر عَمَد إلى تقديم الجار والمجرور في شَطْر البيت (**وَفِي نَاعِمَاتِ القَضْبِ**)، وتأخير المبتدأ (**نَوْرٌ**)؛ لأنَّ أصل التَّركيب:(**نَوْرٌ تَخَالُهُ فِي نَاعِمَاتِ القَضْبِ**)، وقد أَضْفَت مثل هذه الصُّورة التّشبيهيَّة طابعًا جماليًّا من خلال عرض صورتين متماثِلَتين، والتيِّ تتطلَّب من المتلقِّي إعْمَال عَقْلِه من أجل إيجاد العلاقة الرَّابطة بينهما.[2]

ويقول في موضع آخر:(البسيط)

أَصَابَهَا العَيْنُ في الإِسْلَامِ فَارْتُزِئَتْ حَتَّى خَلَتْ مِنْهُ أَقْطَارُ وَبُلْدَانُ[3]

كان فقدان الأندلس وضياعها من أعظم المحن التيِّ ألمت بالمسلمين، وقد جاء هذا البيت ليظهر حجم الكارثة فجعل من الإسلام محور حديثه، ومركز اهتمامه، من خلال تقديمه للجار والمجرور(**في الإِسْلَامِ**) على الفعل (**فَارْتُزِئَتْ**)؛ وذلك لأنَّ الشَّاعر قَصَر الفجيعة وخصَّها بالإسلام دون شيء آخر كونه الجوهر والمرتكز، فلو كانت المأساة مسَّت ضياع الأموال والأولاد لكان الأمر أَهْوَن، و قد قَدَّم الشاعر ذلك في صورة إيحائيَّة مؤثِّرة عارضًا ،في الوقت نفسه، ثنائيَّة ضديَّة مفادها:

انهيار الإسلام وضُعفِه في الأندلس--- قوَّة للمسيحيَّة وانتشارها.

ويبدو أنَّ سبب هذه المأساة إصابة المسلمين بالعين التيِّ لا تُصيب إلاَّ من كان لافتًا للانتباه، وذو مكانة رفيعة وهو حال الأندلس وقتئذ، بالإضافة إلى ابتعاد الأندلسيِّين عن تعاليم الدِّين الإسلاميِّ، وغياب

---

[1]- **القَضْبِ**: يُطلَق على الشَّجرة إذا طَالَت أَغْصَانُها وتَفَرَّعت. **نَوْرٌ**: وهو نوعٌ من الأزهار أبيض اللَّون. **تَخَالُهُ**: تَحْسِبُه، تَظنّه. **سُلُوكٍ**: ج.م. سِلْكٌ:وهو الخيط الرَّفيع الذِّي يُنظَم فيه الخَرَز وغيره. **تَرَائِبِ**: وهو المكان الذِّي تُوضَع فيه القلادة من الرَّقبة. **خُرَّدِ**:ويُقصَد بها الفتاة العذراء المتَّسمة بالحَيَاء.

[2]- وقد ورد التَّشبيه التَّمثيلي في عدَّة مواضع في القرآن الكريم؛ مثل قوله تعالى:﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ** ﴾ سورة البقرة. الآية:261؛ حيث شبَّه الله تعالى عباده المنفقين والمتصدِّقين بالحبَّة التيِّ أنبت سبع سنابل ليتضاعف العدد فيما بعد، ووجه الشَّبه ،هنا، هو أنَّ الزِّيادة في الرِّزق والخيرات مرتبطة بالتّصدُّق على الفقراء، وكلَّما كان العطاء أكثر، كان الثَّواب أَجْزَل.

[3]- **فَارْتُزِئَتْ**: من الرّزء: وهي المحنة الشَّديدة. **أَقْطَارُ**:ج.م: قُطْرٌ: وهي مجموعة من البلدان.

الوحدة، ولاشكَّ في أنَّ الشَّاعر لو التزم بالتَّرتيب الأصليّ للجملة لكان السِّياق عاديًّا، ولذلك كان من الأحسن"تغييِّر هذا النِّظام ليكون المقدّم مشيرًا إلى الغرض الذِّي يُرَاد، ومترجمًا عمَّا يقصد منه"[1]، ففي ذلك زيادة في المعنى، وتكثيف له.

ويقول أيضًا من القصيدة نفسها:(البسيط)

يَقُودُهَا العِلْجُ لِلْمَكْرُوهِ مُكْرَهَةً وَالعَيْنُ بَاكِيَةٌ وَالقَلْبُ حَيْرَانُ[2]

لم تشمل الفاجعة ضُعْف الإسلام، وضِيق مساحته فقط؛ بل تخطَّى الأمر إلى هَتْك العِرْض من خلال إجبار الفتيات المسلمات المحصنات على ممارسة الفاحشة على مرأى من أهلهم رغمًا عنهم، في مشهد تقشعِّر له الأبدان، فلا يملكون ،في ذلك، إلاَّ عينًا باكيةً، وقلبًا حائرًا، ويلاحظ ،هنا، أنَّ الشَّاعر عَمَد إلى جملة من الصُّور البيانيَّة؛ منها الاستعارة المكنيَّة في قوله:(**وَالقَلْبُ حَيْرَانُ**)، حيث شبَّه القلب بإنسانٍ قلقٍ حائرٍ، فذكر المشبَّه وحذف المشبَّه به، وأتى بشيءٍ من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنيَّة، والمجاز المرسل في قوله:(**وَالعَيْنُ بَاكِيَةٌ**) وعلاقته الجزئيَّة، حيث ذكر الجزء الذِّي هو مصدر الدُّموع، وأراد به الكلَّ وهو الإنسان، وبهدف تهويل الأمر وتبيِّن حجم الكارثة التيِّ ألَّمت بالأندلسيِّن عمد إلى تقديم الجار والمجرور (**لِلْمَكْرُوهِ**) على الحال(**مُكْرَهَةً**)، لأنَّ أصل التركيب:(**يَقُودُهَا العِلْجُ مُكْرَهَةً لِلْمَكْرُوهِ**)، ويبدو أنَّ مقصديَّته من وراء ذلك شَحْذ عزيمة المسلمين للجِهَاد والحرب التيِّ لا تقوم إلاَّ لاسترداد الأرض أو العرض.

ويقول في القصيدة نفسها:(البسيط) [3]

تَبْكِي الحَنِيفِيَّةُ البَيْضَاءُ مِنْ أَسَفٍ كَمَا بَكَى لِفِرَاقِ الإِلْفِ هَيْـمَانُ[4]

عَلَى دِيَـارٍ مِـن الإِسْلَامِ خَـالِيَـةٍ قَدْ أَسْلَمَتْ وَلَهَا بِالكُفْرِ عُمْرَانُ[5]

---

[1]- علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي. دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط3،1414هـ-1993م ص:100.

[2]- **العِلْجُ**: وهو الرّجل الشَّديد، وهنا قَصَد به المسيحيّ الذِّي يَسُوق البنات المسلمات للفاحشة دون رِضَاهم. **لِلْمَكْرُوهِ**: أيْ للمَمْقُوت وكلّ ما يُكْرَه عليه المرء. **مُكْرَهَةً**: بمعنى مجْبُورة، ورغمًا عنها.

[3]- الدِّيوان.ص:234.

[4]- **الحَنِيفِيَّةُ**: ويُقْصَد بها ملَّة الإسلام، وغالبا ما ترتبط هذه الكلمة بلفظة "السَّمحة"؛ فيُقَال: الحَنِيفيَّة السَّمحة. **هَيْـمَانُ**: وهو المحِبّ المشتاق للقاء الأهل والأحِبَّة.

[5] – **عُمْرَانُ**: أي بُنْيَان.

يُصَوِّر الشَّاعر ،في هذين البيتين، مشهدًا محزنًا يَكْثُر فيه البكاء المتبوع بالأسَف والآهات، وهذا ما أوحى به تكرار كلمة(**بَكَى**) مرَّتين؛ تارةً بصيغة الماضي؛ وتارةً بصيغة الحاضر، للدّلالة على استمراريّته، أمَّا البَاكي فهو الحنيفيّـَة أي ملَّة الإسلام التيّ جاءت مرتبطة سياقيًّا بلفظة (**البَيْضَاء**) الموحِيَة بمعاني السّماحة والنَّقاء، والمشْي على خُطَى السَّلف، في قوله:(**تَبْكِي الحَنِيفِيَّةُ البَيْضَاءُ**) مُشبِّهًا إيَّاها بالإنسان؛ فذكر المشبَّه (**الحَنِيفِيَّةُ البَيْضَاءُ**)، وحذف المشبَّه به (**الإنسان**)، وأتى بشيءٍ من لوازمه وهو الفعل (**تَبْكِي**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وأمَّا بُكاءها فهو كَبُكَاء المحبِّ المشتاق للقاء الأحباب الذِّين أَلِفَهُم وأَلِفُوه.

ويُلاحَظ ،في الشَّطر الثَّاني، اعتماد الشَّاعر على تقديم شبه الجملة (**لِفرَاقِ الإِلْفِ**) على الفَاعل(**هَيْـمَانُ**) بهدف تبيَان سَبَب البُكَاء وهو الفِراق.

أمَّا البيت الثَّاني فقد جاء بمثابة إجابةٍ على تساؤل ضمنيٍّ مفادُه: ما سَبَب بُكَاء الحنيفيَّة البيضاء؟ لتكون الإجابة على دِيَار المسلمين؛ وربَّما قَصَد بلفظة الدِّيار؛ المساجد و البنيَان التيّ صارت خاليةً من المصلِّين وساكنيها، وهو مشهدٌ يُصوِّر وضعين متضادّين وهما؛ الإسلام وبدايته في الأندلس وما كان عليه من انتشارٍ، ونهايته المأساويَّة ومَا آل إليه من ضعفٍ، ولهذا عَمَد إلى تقديم الجار والمجرور(**مِـن الإِسْلَامِ**) على الصِّفة (**خَـالِيَـةٍ**)، وذلك لأنَّ الإسلام هو محور حديثه، و لإظهار حجم الكارثة التيّ حلَّت بالمسلمين نتيجة لتدهور حال دِينهم، وهو ما أَكْسَب البيت عمقًا من خلال نقله للمتلقِّي مشهدًا جنائزيًّا يكثر فيه البكاء والتَّأسف على فراق من غادر من الأحباب وتقلُّص مساحة الإسلام.

*** تقديم الظَّرف أو المفعول فيه:**

يلجأ الشَّاعر ،أحيانًا، إلى تقديم الظَّرف سواء أكان زمانيًّا أو مكانيًّا على عناصر الجملة الأساسيَّة من فاعلٍ أو مفعول به، بغية تحقيق أغـراض بلاغيَّة وجماليّـَة يرتـضيهـا، ومن أمثلـة ذلك في ديـوان الـرّندي قوله:(الوافر)[1]

أَلَا فَتَوَخَّ بَعْدِي مَنْ تُؤَاخِي وَدَعْ مَا لَا يُرِيبُ لِمَا يُرِيبُ[2]

ينتمي هذا البيت إلى غرض الحكمة؛ فالشَّاعر يخاطب المتلقِّي حاثَّة على ضرورة التّوسُّل بالحَذَر والحيطة ولاسيما مع من يَجْهَلهم من النَّاس في الغربة، فيَتَأنَّ قبل أن يأتمنَ أحدًا على أسراره، وهذا ما عبَّرت عنه

---

[1]- الدِّيوان.ص:109.

[2]- **فَتَوَخَّ**: أيْ احْذَر وتحرّى. **تُؤَاخِي**: من الأُخُوَّة؛ أي تجعل صديقَك كأخيك قربًا وثقَة. **يُرِيبُ**: يُقَال: رَابَ الأَمْرُ؛ بمعنى صَارَ شَائِكًا وفيه شُبْهَة.

لفظة (**فَتَوَخَّ**) ويبدو أنَّ المخاطَب محلُّ اهتمام الشَّاعر وهذا ما جعله يُقدِّم لفظة(**بَعْدِي**) ويؤخِّر(**مَنْ تُؤَاخِي**)، فهو يركِّز على **المدَّة الزَّمنيَّة** أو **التَّوقيت** الذِّي هو محور حديثه.

أمَّا الشَّطر الثَّاني فقد اشتمل على تَناص مع الحديث النَّبوي الشَّريف؛ وقد أتى به للتَّأكيد على ضرورة ابتعاد المرء عن الشُّبُهات ومواطن اللّبس حتىَّ لا يقع في المحظور، وقد أَظْهَر مثل هذا التَّناص ثقافة الشَّاعر الدِّينيَّة، ورغبته في إثراء نصِّه بالموروث الدِّينيِّ.

ويقول أيضًا:(الطَّويل)[1]

فَيُمْنَاهُ يَوْمَ الدَّرْعِ مَاضٍ كَمِثْلِهِ وَلَمْ أَرَ محيًا قَبْلَهَا يَحْمِلُ الحَتْفَا[2]

إِذَا أَشْكَلَتْ يَوْمًا سُطُورُ كَتِيبَةٍ أَتَـاهَا فَمَـا يُخـْطِي أَسِنَّـتُهُ حَـرْفًا[3]

ركَّز الشَّاعر ،في هذين البيتين، على الشَّجاعة التيِّ اتَّسم بها ممدوحه، حتَّى غَدَت لَصِيقةً به، وهي صفة "يرتفع بها البطل عمَّن حَوْله من النَّاس العاديِّن ارتفاعًا يملأ نفوسهم له إجلالًا وإكبارًا"[4]؛ فَسَاعِدُه الأيمن يَوْم يَتَدَرَّع الفُرسَان بالحَدِيد استعدَادًا للحرب كالسَّيف الحادّ القَاطِع الذِّي يُمِيت عدوُّه بضربةٍ واحدةٍ، نافيًا في الشَّطر الثَّاني رؤيَتَه لفارسٍ من قبل يحمِلُ الموت في يَدِه: (**وَلَمْ أَرَ محيًا قَبْلَهَا يَحْمِلُ الحَتْفَا**) وهي كناية عن كُثْرة عدد الجنود الذِّين أَصَابَهم بسيفِه فأرْدَاهم قَتْلى، مستعينًا في ذلك بالطِّباق بين:(**محيًا، الحَتْفَا**) الذِّي وضَّح المعنى المقصود، وبهدف إبراز هَوْل المعركة وشِدَّتها، عَمَد إلى تقديم المفعول فيه (**يَوْمَ الدَّرْعِ**) على المبتدأ(**فَيُمْنَاهُ**) في البيت الأوَّل، ولما كان التَّوقيت في الحرب مُهمًّا من أجل تحقيق الغلبة، عَمَد إلى تقديم لفظة (**يَوْمًا**) الواقِعَة مفعولا فيه ،أيضًا، على الفاعل(**سُطُور**) في البيت الثَّاني، بغرض الترَّكيز على عامل الزَّمن؛ فإذا ما مرَّت كتيبَة جَيْشِه بلحظاتٍ صعبَة من الحرب، أتَاهَا برِمَاحِه الحادَّة التيِّ تُصِيب الهدفَ محوِّلًا الخسارة والهزيمة إلى نَصْر محقَّق.

---

[1]- الدِّيوان.ص:173.

[2]- **فَيُمْنَاهُ**: بمعنى سَاعِدُه الأيمن. **الدَّرْع**: وهو القميص الحديديّ الذِّي يَلْبَسه الفارس ليَحْمِيه من طعنات السُّيوف، وهنا قَصَد الشَّاعر ب"يَوْم الدَّرع"؛ اليَوم الذِّي يتدرَّع فيه الجنود استعدادًا للحرب. **مَاضٍ**: وهو السَّيف الحادّ القَاطِع. **محيًا**: من الحياة؛ وهو عكس الموت. **الحَتْفَا**: الهَلَاك أو الموت.

[3]- **أَشْكَلَتْ**: يُقَال:أَشْكَلَ الأمْرُ؛ بمعنى التَبَس وغَمُض، ولَكِنَّ الأقْرَب ،هنا، هو معنى صَعُبَت. **سُطُور**: أي الصَّف من كلِّ شيءٍ. **كَتِيبَةٍ**: ويُقْصَد بها الجَيْش. **يُخـْطِي**: بمعنى يُخْطِئ. **أَسِنَّـتُهُ**:ج.م. سِنَان؛ وهو الرُّمْح. **حَـرْفًا**: وهو الطَّرف والنَّاحية والجَانب.

[4]- البطولة في الشِّعر العربي: شوقي ضيف. دار المعارف، ط2، ص:9.

ويقول الرَّندي:(السَّريع)[1]

إِذَا انتَحَى يَوْمَ الوَغَى مُقْدِمًا ضَاقَ عَلَى القِرْنِ بِه المَذْهَبُ[2]

يتحدَّث الشَّاعر ،في هذا البيت، عن إِقْدَام ممدوحه يوم الحرب، وتفوُّقه على أَقْرَانِه من حيث الشَّجاعة والإِقْدَام التيِّ تتجلَّى أكثر في ساحة المعركة، فهو الذِّي " يكرّ في أشدِّ الأوقات، ويَهْجُم بشدَّة ولا يرهب الأبْطَال، ويَصْرَع الأنْدَاد، ويُهَاجِم الأعْدَاء جهارًا، فيعلَم نفسه، ويحتقر الجُمُوع الكَثِيرَة"[3]؛ ولهذا عَمَد إلى تقديم المفعول فيه (**يَوْمَ الوَغَى**) على الحَال (**مُقْدِمًا**)؛ بهدف **التركيز** على هذا اليوم دون سِوَاه الذِّي تظهر فيه بَسَالَة الفَارِس.

* تقديم المفعول به على الفاعل:

الأصل في تركيب الجملة الفعليَّة أن يتقدَّم الفاعل على المفعول به، ولكن قد يخرج الشَّاعر عن المألوف لاعتبارات جماليَّة وفنيَّة، حيث يرى "في جَرَيان الكلام على خلاف الأصل دقائق بلاغيَّة ومؤثِّرات أدائيَّة فتقولها بل تقرِّرها وأكثر من ذلك ترغب فيها وتدعو إليها"[4]، كونها الأقدر على التَّأثير في المتلقِّي نتيجة مخالفة المعتاد، وتحقيق جانب الغرابة والحيرة لديه، وهو ما يدعوه إلى البحث عن السَّبب وراء هذا التَّشويش الحاصل وغرض الشَّاعر من وراء ذلك. وقد ورد مثل هذا النّوع من التّقديم والتّأخير بنسبة قليلة مقارنة بالمبحث الأول.[5]

ومن أمثلته قول الرّندي:(الرجز)[6]

أَطَالَ لَيْلِي الكَمَدُ فَالدَّهْرُ لَيْلٌ سَرْمَدُ[7]

---

[1]- الدِّيوان.ص:111.

[2] - **انتحَى**: قَصَدَ. **الوَغَى**: الحَرْب أو المعركة. **مُقْدِمًا**: من الإِقْدَامِ؛ وهي الشَّجَاعَة. **القِرْنِ**:ج.أَقْرَان؛ وهو المِثِيل والنَّظِير سَوَاء في الشَّجاعة أو القِتَال أو العِلْم. **المَذْهَبُ** : الطَّرِيقَة والقَصْد.

[3]- شعر الحرب في العصر الجاهلي: علي الجندي. دار الفكر العربي، ص:219.

[4]- البلاغة الاصطلاحيَّة: عبد العزيز قلقيلة. دار الفكر العربي،ط3، 1412هـ-1992م، ص:102.

[5]- هنا يَقْصِد به مبحث تقديم الجار والمجرور.

[6]- الدِّيوان. ص:127.

[7]- **الكَمَدُ**: هو الحزن الشَّديد. **سَرْمَدُ**: طَويلٌ ودَائم، وقد وردت هذه اللَّفظة في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِن جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكُمُ النَّهَارَ سَرْمَدًا إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَٰهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُم بِلَيْلٍ تَسْكُنُونَ فِيهِ أَفَلَا تُبْصِرُونَ** ﴾ القصص. الآية:72.
وقوله تعالى: ﴿ **قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِن جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكُمُ اللَّيْلَ سَرْمَدًا إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ إِلَٰهٌ غَيْرُ اللَّهِ يَأْتِيكُم بِضِيَاءٍ أَفَلَا تَسْمَعُونَ** ﴾ القصص الآية:71.

يبدو ،من خلال هذا البيت، أنَّ الشَّاعر يعاني من طُول ليله، نتيجة تراكم الأحزان والهُمُوم التيّ أثقلت صــدره، مُقِرًّا أنَّ الدَّهر عبارة عن ليلٍ طويلٍ مستمرٍّ ودائم، فامتداده ،هو في الوقت نفسه، امتداد لحالته النَّفسيَّة المتعبة ولهذا طال ليله، واستشعر وطْأته.

وبهدف **تأكيد رأيه** عَمَد إلى التَّقديم والتَّأخير في الشَّطر الأوَّل حيث قدَّم المفعول به (**لَيْلِي**) على الفاعل(**الكَمَدُ**)، لأنَّ أصل التَّركيب (**أطَالَ الكَمَدُ لَيْلِي**)؛ فلو حافظ الشَّاعر على التَّرتيب الأصليّ لجاء المعنى عاديًّا، ولكن تغييرِّ مواقع الكلمات أَكْسَب البيت عمقًا وتأثيرًا، حيث أبرز تغيّر مفهوم اللَّيل الذِّي كان مصدرًا للسَّكينة والهدوء بعد تَعَب النَّهار، ليتحوَّل إلى مصدرٍ لتذكّر الأحزان والآلام، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله:" وَجُمْلَة الأَمْر أَنَّه لَيْس إِعْلاَمُك الشَّيءَ بَغْتَةً مِثْلَ إِعْلامِك لَهُ بعد التَّنْبِيه عَلَيْه والتَّقْدِمَة لَه، لأنَّ ذَلِك يَجْرِي مَجْرى تَكْرِير الإعلام، في التَّأكِيد والإحكام"[1]، فالتَّقديم والتَّأخير يُكسِب البيت طابعًا جماليًّا ناتجًا من مخالفة الشَّاعر للّغة المعياريَّة المألوفة.

ويقول أيضًا:(المتقارب)[2]

وَقَدْ هَزَّ عِطْفَيْهِ غُصْنُ الزَّمَانِ وَعُلِّلَ بِالحُسْنِ حَتَّى اعْتَدَلْ[3]

يصف الشَّاعر ،في هذا البيت، مشهدًا ينبض بالجمال من خلال إيراده لبعض الألـفاظ مثــل (**الحُسْنِ، غُصْنُ هَزَّ**)، ويُلاحَظ ،هنا، اعتماده لأسلوب التَّقديم والتَّأخير في الشَّطر الأوَّل؛ حين قدَّم المفعول به(**عِطْفَيْهِ**) على الفاعل(**غُصْنُ الزَّمَانِ**)، لأنَّ أصل التّركيب(**قَدْ هَزَّ غُصْنُ الزَّمَانِ عِطْفَيْهِ**)، وهذا بهدف **تشويق** القارئ، وجَعْلِه يبحث عن الإجابة في الكلمة التَّالية المتأخِّرة، بالإضافة إلى توظيفه للاستعارة في قوله:(**غُصْنُ الزَّمَانِ**؛ حيث قام بتجسيم الزَّمان حين شبَّهه بالشَّجرة، فذكر المشبَّه(**الزَّمَانِ**)، وحذف المشبَّه به(الشَّجرة)، وأتى بشيءٍ من لوازمه وهو لفظة(**غُصْنُ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

ويقول في موضع آخر:(الطَّويل)[4]

---

[1]- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني. ص:161.

[2]- الدِّيوان. ص:208.

[3]- **هَزَّ**: بمعنى حَرَّكَه بقوَّة. **عِطْفَيْهِ**: من العِطْف، وهو الجانب من كلِّ شيء. **عُلِّلَ**: أَيْ شُغِل ولُتَهَى. **اعْتَدَلْ**: اسْتَوَى.

[4]- الدِّيوان.ص:174.

هُمَامٌ تُزِيلُ الهَمَّ رُؤْيَةُ وَجْهِهِ   فَرُؤْيَتُهُ نُورٌ وَخِدْمَتُهُ زُلْفَى[1]

يُشِيد الشّاعر ،في هذا البيت، بممدوحه، فيَصِفُه بالهُمام وهو الرّجل الشُّجاع الكريم، ولم يكتف بهـذا بل جَعَل النَّظر إلى وجهه مجلَبة للسّعادة والرّاحة، ومُزِيل للهُمُوم والأحْزَان، ولهذا عَمَد إلى تقديم لفظة (**الهَمَّ**) التيّ وقَعت مفعولاً به، وتأخير الفَاعل(**رُؤْيَةُ وَجْهِهِ**)، بهدف **تشويق** القارئ **وتخصيص** أو إلحاق هذه الصِّفة به وحده دون بقيَّة الملوك؛ أمَّا الشّطر الثَّاني، فتمّ توظيف التَّشبيه البليغ في قوله:(**فَرُؤْيَتُهُ نُورٌ**) و(**وَخِدْمَتُهُ زُلْفَى**) حاذفًا أداة التَّشبيه، أمَّا وجه الشَّبه فهو الضّياء والتوهّج، مما أدَّى إلى تقوية المعنى، وتأكيد رأيِة المصَرَّح به في الشَّطر الأوَّل.

يُسْتنتَج ،من خلال النَّماذج الشِّعريَّة السَّابقة، أنَّ التَّقديم والتَّأخير ،إذن، من أهمِّ الظَّواهر الأسلوبيَّة التيّ تُسْهِم في تعميق المعنى، ولَفْت انتباه القارئ من خلال تغييِّر مواقع بعض الكلمات باعتبارها محور العناية والاهتمام، أو على سبيل التَّخصيص، أو التَّشويق، ممَّا يُظهِر اتِّساع اللُّغة العربيَّة ومُرُونَتِها، بالإضَافَة إلى قُدْرَتِها على الخروج من بَوتَقة الاستعمال العاديّ إلى أساليب متنوّعة تشتمل على طاقاتٍ تعبيريَّةٍ واسعة وقَدْ شَكَّل تقديم الجار والمجرور الظَّاهرة البارزة، أمَّا المبْحَثَين الآخَرين؛ وهما تقديم المفعول فيه والظَّرف والمفعول به، فوردَا بنسبة قليلةٍ إن لم تكن نَادِرة.

2- الاستعارة:

تنوَّعت مفاهيم الاستعارة وتعريفاتها تبعًا لتنوُّع اتِّجاهات العلماء الفكريَّة والمنهجيَّة، ولكنَّها لم تخرج عن الأسُس والمبادئ التيّ وَضَعَها أرسطو في كتابه "**فنّ الشِّعر**"، والتيّ كانت مرتكزًا لجهود كثيرٍ من البلاغييِّن للانطلاق في بحوثهم التيّ وصلت إلى حدِّ وَضْع نظريَّات لها؛ مثل النَّظريَّة المعرفيَّة، والاستبداليَّة، السّياقيَّة التّفاعليَّة...وسنحاول في هذا المقام الوقوف عند بعض هذه المفاهيم بدءًا بأرسطو، وصولاً إلى البلاغييِّن القدامى، وبعض النُّقاد المحدثين للإحاطة بِسَيْرُورَة تطوُّر هذا الفنّ البلاغيّ عبر العُصُور، ثمَّ نتطرّق ،فيما بعد، إلى استخراج نماذج شعريَّة من الدِّيوان وتحليلها لاستخراج مَوَاطِن الجَمَال فيها.

[1]- **هُمَامٌ**: بمعنى السَّيِّد الكريم الشُّجاع. **زُلْفَى**: بمعنى قُرْبى، وقد وَرَدَت هذه اللَّفظة بهذا المعنى في قَوْله تَعالى:" **وَمَا أَمْوَالُكُمْ وَلَا أَوْلَادُكُم بِالَّتِي تُقَرِّبُكُمْ عِندَنَا زُلْفَىٰ إِلَّا مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَأُولَٰئِكَ لَهُمْ جَزَاءُ الضِّعْفِ بِمَا عَمِلُوا وَهُمْ فِي الْغُرُفَاتِ آمِنُونَ**" سورة سبأ. الآية:37.

*** الاستعارة في المفهوم الأرسطي:**

تُعدُّ الاستعارة من أبرز القضايا التيِّ شَغلَت بَالَ المفكِّرين والفلاسفة منذ القدم، وعلى رأسهم أرسطو(**ت.322ق م**) في كتابيه "**فنّ الشِّعر**" و" **الخطابة**"؛ حيث وضع الأُسُس الأولى لهذا الفنّ البلاغيّ أثناء حديثه عن المجاز "وعَلاقة الاستعارة باللّغة وغرضها التّواصليّ، إنَّ نقاشه لهذه القضايا في كِتَابَيْه...ظلّ مُؤثِّرًا إلى يومنا هذا"[1]، جاعلًا منها وسيلة تواصليَّة وتفاعليَّة، تؤدِّي دورًا هامًّا في الحياة اليوميَّة، ولذلك فهي ركيزة هامّة من ركائز الخطاب المقترنة بعمليَّات الذِّهن، ومختلف العلاقات الفكريَّة التي يقوم بها المتكلِّم والمتلقِّي.

يُعرِّف أرسطو الاستعارة بقوله:" والمجَاز نَقْل اسْم يدلّ على شيءٍ إلى شيءٍ آخر، والنَّقل يتمّ إمَّا من جنسٍ إلى نوعٍ، أو من نوعٍ إلى نوعٍ، أو بحسب التَّمثيل[2] ..."[3]، ويبدو أنَّه يقصد بلفظة "المجَاز" الاستعارة التيِّ عالجَها باعتبارِها أَحَدَ أهمّ خصائِص اللُّغة الشِّعريَّة المختلفَة عن اللّغة العاديَّة،حيث يتطلَّب صياغتها القُدْرَة على رؤية التَّشابهات بين العناصر المتباعدة، ولهذا فهي شكلٌ من أَشْكَال التَّعبير المجازيّ التيِّ تقتضي نَقْل كلمةٍ من معناهَا الحرفيّ إلى معنى مُغَاير، وفقَ نشاطٍ ذهنيٍّ يُعَدّ حَصِيلة نَظْرَة الشَّاعر الباطنيَّة والمعمَّقة والتيِّ تتطلَّب من المتلقِّي إعْمَال عَقْلِه من أَجْل الوُصُول إلى مَواطِن الجَمَال فِيهَا، فالاستعارة ،حسْبه، تقوم على مرتكزين أساسييّن هما النَّقل والاستبدال. ويبدو أنَّ أرسطو يركِّز على عنصر الدَّهشة التيِّ تُعدُّ ،مِن وِجْهَة نَظَرِه، من أهمِّ مقوِّمات الاستعارة لتحقيقها مبدأ "خَرْق أُفُق الانتظار"[4] لدى المتلقِّي، حيث

---

[1] – يُنظَر: الاستعارات والشِّعر العربي الحديث: سعيد الحنظالي.دار توبقال للنَّشر، ط1،2005، ص:21.

[2] – شَرَح أرسطو في كتابه " فنّ الشِّعر" قوله هذا، مُوردًا أمثلة عن ذلك :

– **مِن جنس إلى نَوع:** مثل قوله: "هُنا توقَّفت سَفِينتي"؛ فالتّوقّف ،هنا، يقارب دلاليًّا معنى الفِعْل "أَرْسَى".

– **مِن نَوع إلى جنس:** مثل عبارة: "قَامَ...بآلافٍ من الأعمال الحَمِيدة"؛ فلفظة "آلافٍ" تُوحِي بالكَثْرة، ولو وضعَها مكانَها لصَحَّ المعنى أكثر.

– أمَّا الحالة الثَّالثَة؛ وهي من؛ **النّوع إلى النَّوع**: مثل قوله: "انْتَزَعَ الحَيَاة بسيفٍ من نُحَاس"؛ فالفِعل "انْتَزَع" مُرادِف ل" قَطَعَ"، نَفَقَ، مَات. الأمثلة في:

– فنّ الشّعر:أرسطو طاليس.تر/ عبد الرّحمان بدوي، مكتبة النَّهضة المصريّة،1953، ص:58.

[3] – المصدر نفسه، ص.ن.

[4] – **خَرْق أُفُق الانتظَار**: تُعَدّ هذه الفكرة من أبرز مبادئ نظريَّة التلقِّي الحديثة التيِّ ركَّزت على القارئ باعتباره منتجًا ثانيًا للنَّص، فهو أساس عمليَّة النَّقد، ولكن عليه امتلاك الأدوات المعرفيَّة والفنيَّة التيِّ تمكِّنه من سَبْر أغْوَاره، إذا ما أخذ في الحسبان أنَّ النَّص متغيّر ومتجدِّد، وقد يتجاوز توقُّعه وما أَلِفَه من أَسَاليب.

يـقول:" أمَّا الكلمَات فتكون جذَّابة إذا احْتَوت على استعارة، بشرطِ ألَّا تكون غريبة، إذ يصعب حينئذ إدراكها من أوّل نظرة، وبشرط ألَّا تكون سطحيَّة، إذ في هذه الحالة لا تجْـذب السَّامع"[1]؛ فهو ،إذن، يَقْرِن جماليَّة الاستعارة بمدى إدْهَاشِها للمتلقِّي، وابتعادِها عن الغُمُوض، مع خَلْق حالةٍ من المتعَة لدَيه، وهذا لا يتحقَّق بالتَّركيبَات السَّطحيَّة المعتَادَة، إنَّما يرتبط بمدَى جدَّتها واختِلاَفها، وقُدْرَتِها على مجَاوَزَة المتوقَّع والمألُوف، والتيِّ تتطلَّب من المتلقِّي امتلاك أدواتٍ معرفيَّة وتعليميَّة تمكِّنه من استكْشَاف خبَايَاها، لِتَغدُو الاستعارة ،عنده، مُكوِّنًا فكريًّا يَتَفاعَل ضمن نَسَقٍ تصوُّريّ خاصّ.

تحدَّث أرسطو عن الاستعارة في موضعين من كتابه الخطابه؛ باعتبارهَا تارةً مُقوِّمًا حجَاجيًّا، ومحسِّنًا لفظيًّا تارةً أخرى، لا يقتصر على الشِّعر فقط بل يدخُل ،أيضًا، في باب الخَطَابة، معتبرًا هذا الفنّ البلاغيّ وسيلةً حجاجيَّة[2] يتوسَّل بها الخطيب لتأكيد رأيه وإقناع المستمعين، فهو لهذا السَّبب يتداخَل مع مصطلحات أخرى منها؛ المثل والمقارنة والتَّشبيه، من حيث كَوْنها مجازات، مشترطًا توفُّر مقوِّمين أساسييّن هما: الوُضُوح والإفْهَام، بالإضَافة إلى مراعاة مقتضى الحَال وأحوال المتلقِّي[3].

انطلاقًا من الملاحظات السَّابقة يمكن القول؛ إنَّ أرسطو اعتبر الاستعارة أساس العمليَّة الإبداعيَّة القائمة على عنصر المحاكاة أو التَّخييِّل التيِّ تحقِّق مبدأ اللَّذة والمتعة لدى المتلقِّي بخروجها من المألوف إلى ما هو غير متوقّع، ولكن مع ضرورة مراعاة عنصر الوُضُوح، مركِّزًا على دورها الجماليّ والزّخرفي المنحصر في اللَّفظ دون المعنى، وهو ما يُضيِّق مجال وظيفتها، معتبراُ إيَّاها تشبيهًا حُذفَت فيه الأداة، وهي رؤية قَاصِرة نظرًا للفُرُوق الموجودة بين الأسلوبين؛ ذلك أنَّ الاستعارة تشتمل على كثافة دلاليَّة وإيحائيَّة تتجاوز البعد الواقعيّ إلى البعد الفكريّ، الذِّي يتطلَّب من المتلقِّي جهدًا ودرايةً من أجل فكِّ رموزها، وإيجاد العلاقة بين المتناقضات تارةً، والأشياء المتباعدة تارةً أخرى.

---

[1]– الخَطابة: أرسطو طاليس.تر/ عبد الرّحمان بدوي. دار الشُّؤون الثّقافيّة العامّة، آفاق عربيّة، بغداد، 1986، ص:220-221.

[2]– وهي ما يُعرَف **بالاستعارة الحجاجيَّة** التيِّ تهدف إلى إحداث تغييِّر فكريّ ومنطقيّ في رأي الطَّرف الآخر، بفضل حُسْن صياغتها وتركيبها وهناك **الاستعارة الشِّعريَّة** التيِّ لا تتعدَّى وظيفتها الجانب التَّجميلي فقط، في حين هناك **الاستعارة الجمهوريَّة** المتداولة بين عامَّة النَّاس في كلامهم اليوميّ ، وهي تفتقد للجانب التّجديدي نظرًا لشيوعها وكثرة استعمالها.

[3]– الاستعارة في محطَّات يونانيَّة وعربيَّة وغربيّة: محمّد الوليّ.منشورات دار الأماني، الرّباط، ط1، 1426هـ-2005م، ص:231-232.

*** الاستعارة في النّقد التقليدي والحديث:**

كان أرسطو ،إذن، وَاضِع الأسُس الأولى للتّفكير اللّغوي، وما يشتمل عليه من مجاز الذّي يضمّ بدوره الاستعارة والتّشبيه وغيرهما، ولاشكَّ في أنَّ البلاغييِّن القدامى اتّخذوا من آرائه أرضيَّةً لإبداء وجهات نظرهم، وتقديم إضَافَاتِهم وسنحاول ،في هذا المقام، الوُقُوف عند أبرزهم مثل: الجاحظ، عبد القاهر الجرجاني، وابن المعتزّ، والسكّاكي لمعرفة إلى أيِّ مدى وُفِّق هؤلاء في إيجاد مفهومٍ شاملٍ يحيط بالمصطلح من جميع جوانبه، وأوجُه الاختلاف التيِّ تُظهِر تباين توجّهاتهم الفكريّة والمنهجيّة.

يُعدُّ **الجاحظ** (ت. 255هـ) من الأوائل الذِّين تَصدُّوا لتعريف الاستعارة في حيث يعرِّفها بقوله:" هي تَسْمِيَة الشَّيء باسْم غيره إذَا قَامَ مَقَامَه"[1]، فهو يُدْخِلها في باب المجاز الذِّي يقوم على نَقْل كلمةٍ من معناها المألوف إلى معنى جديدٍ و مُغَايِر، غير أنَّ تعريفه هذا جاء مُختصَرًا وأَقْرَب إلى المفهوم اللُّغويّ، ولعلَّ ذلك راجع إلى التقاء هذا الفن البلاغيّ مع التَّشبيه، ومختلف أنواع المجازات الأخرى التيِّ تتداخل فيما بينهما حتىّ يغدو من الصُّعوبة بمكانٍ الفَصْل بينها.

أمَّا **أبو هلال العسكري** (ت.395هـ) فقد خصَّص فصلًا في كتابه **"الصِّناعتين"** للحديث عن المجاز والاستعارة التيِّ عرَّفها بأنَّها "نَقْل العبارة عن مَوْضِع استعمالها في أصل اللُّغة إلى غيره لغرضٍ، وذلك الغَرَض إمَّا أن يكون شَرْح المعنى وفَضْل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللَّفظ أو تحسين المعرض الذِّي يبرز فيه؛ وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة؛ ولولا أنَّ الاستعارة المصِيبَة تتضمَّن ما لا تتضمَّنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أوْلَى منها استعمالًا "[2]، حَصَر النَّاقد إذن مفهوم الاستعارة في النَّقل، محدِّدًا وظائفها داخل النّصّ الأدبيّ، فهي تستعمل إمَّا لشَرْح بعض المعاني المستعصِية الفَهْم، وإزالة غُمُوضِها وتَوْضِيحها، وتحْسِين المعرض، وإمَّا لتأكيد وتحقيق جانبٍ من المبالغة عند إدخال المشبَّه في جنس المشبَّه به أو نوعه، فيرى أنَّها أبْلَغ أحيانًا، من الحقيقة إذا حقَّقت فائدةً، وإلاَّ فعلى الشَّاعر الاكتفاء بالمعنى الأصلي.

أَدْرَج **ابن المعتزّ** (ت.399هـ) الاستعارة تحت اسم البديع، رغم انتمائها إلى مباحث علم البيان، إلى جانب التَّجنيس والمطابقة، والمذهب الكلامي ...فهي عنده "اسْتِعَارَة الكَلِمَة لشيءٍ لم يُعْرَف بها من شَيءٍ

[1]- البيان والتبييِّن: الجاحظ. تحقيق: عبد السّلام هارون.مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1986،3، 153/01.

[2]- كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري. ص:268.

عُرِفَ بِهَا مثل: أُمّ الكِتَاب، وجَنَاح الذُّلِّ، ومثل قول القَائِل: الفِكْرَة مُخُّ العَمَل..."[1]، وهو تَعْرِيف غير دَقِيق ومَانِع، إذ يمكن لأنْوَاعٍ أُخْرى كالمجازَات بأنْوَاعِها أنْ تَدْخُل في إطَارِه.

تحدَّث **ابن رشيق القيرواني**(ت.456هـ) في كتابه "**العمدة**" عن الاستعارة قائلا: "الاسْتِعَارة أَفْضَل المجاز وَأَوَّل أبواب البديع، وليس في حُلى الشِّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقَعت موقعها ونزلت موضعها والنَّاس مختلفون فيها..."[2]؛ فالنَّاقد اعْتَبَرها أَرقى أنواع المجاز التيِّ تُضْفِي على الكَلام حُسْنًا وجمالا، إذا راعى فيها الشَّاعر حُسن الموقع، وابتعد عن الغلوِّ والغُمُوض الذِّي يمجّ سمع وذهن المتلقِّي ،وفي الوقت نفسه، ألَّا تقترب كثيرًا من الحقيقة والمألوف فتفْقِد عنصر الإيحَاء والتَّكثيف الضَّروريَّان لتحقيق بلاغة الصُّورة.

أَفْرَد **الجرجاني**(**ت.471هـ**) فصلًا كاملاً في كتابه "**أسرار البلاغة**" للحديث عن الاستعارة التيِّ يُعرِّفها بقوله:"اعْلَم أنَّ الاستعارة في الجُمْلة أن يكون للّفظ أَصْلٌ في الوضع اللّغويّ معروفٌ تدلُّ الشَّواهد على أنَّه اختصَّ به حين وُضع، ثمّ يستعمله الشَّاعر أو غير الشَّاعر في غير ذلك الأصْل، وينقلُه إليه نقلاً غير لازم كالعَارِيّة[3]"[4]؛ وهو ما يَدُلّ على أنَّ هذا النَّوع من المجاز لا يختصّ،حَسْبَه، بالشِّعر فحسب؛ بل نجده في النَّثر أين يتمّ نَقْل كَلِمة من معناها اللّغويّ إلى معنى آخر على سبيل الإِعَارة، بهدف تحقيق غاية جماليَّة ودلاليَّة في آنٍ واحد.

ولاشكَّ في أنَّ الاستعارة لا تحقِّق غَايَتها ،من وِجهة نَظَره، إلَّا إذا تمَّت صِيَاغَتُها في قالبٍ لغويٍّ يمتاز بالجِدَّة والمرُونَة حيث يقول:" وَمِن الفَضِيلة الجَامِعة فِيها أنَّها تُبْرز هذا البَيَان أبَدًا في صُورة مُسْتَجَدَّةٍ، تَزِيد قدرَه نُبْلاً وَتُوجِب لَه بَعْد الفَضْل فَضْلاً، وإنَّك لَتَجِدُ اللَّفظَة الوَاحِدة قد اكْتَسَبْت بِها فَوائِد، حتىَّ تَرَاهَا مُكَرَّرَة في مَواضِع ولهَا في كُلِّ وَاحِدٍ من تلك المواضِع شَأْنٌ مُفردٌ،وشَرَفٌ مُنْفَردٌ..."[5] فهو،بذلك، يركِّز على فكرة الجدِّيَّة؛ أيْ تَغَيُّر معنى الكَلِمَة الواحِدَة في إطَار السِّياق والنَّظْم الذِّي تُوضَع فيه على سبيل الإدِّعاء بحيث لا تلْبَث على صورةٍ واحدة، لاختصاصها بالمعاني دون الألفاظ مخالفًا ،بذلك، رأي أرسطو السَّابق

---

[1]- البديع: ابن المعتز.ص:11.

[2]- العمدة: ابن رشيق.186/02.

[3]- **العاريّة**: لها معنيين؛ قد تكون بمعنى العَار التيِّ جمعُها عوارى؛ أي أنَّ مَطْلَبها عيبٌ وعَار، وقد تكون من الإعَارة، و يبدو أنّ الثَّانية أَقْرَب إلى ما قَصَده الجرجاني.

[4]- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني. قرأه وعلَّق عليه: محمود محمَّد شاكر. دار المدني بجدّة، (دط)،(دت)، ص:30.

[5]- المصدر نفسه، ص ن.

ولاشكَّ في أنَّ مثل هذه التَّحوُّلات من أهمِّ العَوامِل المسَاعِدة في تكثيف الدّلالة، وتعزيز عنصر الإيحائيَّة الذِّي هو جوهَر العَمَليَّة التخييِّليَّة، جاعِلاً منهَا طريقةً ومَنهَجًا يلتزِم بها المبدعِ بُغيَة مَنْح صُوَرِه رَحابةً وديناميَّة وحرَكَة.

ركَّز الجرجاني على التَّأثيرات البلاغيَّة والجماليَّة التيِّ تمنحها الصُّورة الاستعاريَّة، ورأى بأنَّها متعدِّدة ومتشعِّبة لا حَصْر لها، فَمِنْهم من يُوظِّفها كأداة تعبيريَّة بهدفِ تأكيد المعنى، وتحقيق عُنصر المبالغة، أو على سبيل الإيجاز نظرًا لكثافَة اللَّفظ، ولكنَّها قد تتجاوز ذلك لتُصبِح "أَمَدُّ مَيْدَانًا، وَأَشَدُّ افْتِنَانًا، وَأَكْثَرُ جَرَيَانًا وَأَعْجَبُ حُسْنًا وإِحْسَانًا وَأَوْسَعُ سَعَةً، وَأَبْعَد غَوْرًا، وَأَذْهَبُ نَجْدًا في الصِّنَاعَةِ وَغَوْرًا، مِن أَن تُجْمِعَ شُعَبَها وَشُعُوبَها، وَتُحصرَ فُنونَها وضرُوبَها نَعَم وأَسْحَرُ سِحْرًا، وَأَمْلأ بكلِّ ما يملأ صَدْرًا، ويمْتِع عَقْلًا، وَيُؤنِس نَفسًا وَيُوفر أُنْسا..."[1]، فبالإضَافة إلى الوَظَائِف السَّابقة للاستعارة، قام بتحدِيد مَزَايَا أخرى؛ منها ما هو عقلي فكري مثل؛ إمْتَاع العَقْل، عُمْق المعنى وَغَوْره، سِحْر المتلقِّي بروعة البَيَان ودقَّة التَّصوير، ومنها ما هو نفسي انفعالي الذِّي يتجلَّى من خلال تحقيق الافْتِنَان، والحُسْن، وامتلاء النّفس أنسًا وأريحيّة بفضل سُرعَة جَرَيَانِها وامْتِدَادِها، وهو ما يُؤَكِّد أنّ الجرجاني يعتمد على هذه الوسيلة الفنيَّة كأداة حجاجيَّة تهدف إلى إقناع المتلقِّي، وهو ما يتطلَّب تحريك مشاعِرة من جهةٍ، وتقديم الأدِلَّة والبراهين الفنيَّة من جِهَةٍ أُخْرى.

ويتَّفق **السَّكّاكي**(ت.626هـ) في كتابه "**مفتاح العلوم**" مع نَظْرة الجرجاني للاستعارة، حيث يعرِّفها بقوله:"أَنْ تَذْكُر أَحَد طَرَفي التَّشبيه، وتُرِيد به الطَرَف الآخر، مُدَّعيًا دخول المشبَّه في جِنْس المشبَّه به، دالًّا على ذلك بإثبَاتك للمشبَّه ما يخصُّ المشبَّه به... وذلك أنَّا متى ادَّعينا في المشبَّه كَوْنَه داخِلًا في حقيقة المشبَّه به، فردًا من أفرادِهَا بَرَز فيما صَادَف من جانِب المشبَّه به، سَواء كان اسم جِنْسِه وحقيقته، أو لازِمًا من لوَازِمها، في معرض نفس المشبَّه به، ونظرًا إلى ظَاهر الحال من الدَّعوى"[2]؛ فالاستعارة ،عنده، نوعٌ من الإدِّعاء؛ أي إلحاق صِفَة بالمشبَّه به من المشبَّه، وهو ما أسْمَاه بالجَامع أي الرَّابط الذِّي يتّم من خلاله إيجاد العلاقة بين العناصر المتباعدة والمتناقضة، وهو ما يتوقَّف على نوعيَّة المتلقِّي، ومدى قُدْرَته المعرفيَّة والتَّخييِّليَّة التيِّ تمكِّنه من كَشْف نقاط الالتقاء، ولهذا السَّبب عَمَد إلى تقسيم الجامع إلى ثلاثة أنواعِ؛ منها ما هو **عقليّ** يتجلَّى من خلال الاتّحاد في الصُّور وتماثلها ومنها ماهو **وهميّ** كالطِّباق بين الألفاظ، ومنها ما هو

[1]- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني.ص: 42.

[2]- مفتاح العلوم: السّكّاكي(ت.626هـ). ضبطه وكتب هوامشه وعلَّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط2، 1407هـ-1987م، ص: 369.

تخييِّليّ يتفاوت المسْتَمِعُون في تحليله حسب قُدُرَاتِهم الفنيَّة والتَّحليليَّة.[1]

وبهذا يمكن القول إنَّ السَّكَّاكي في حديثه عن حدِّ الاستعارة اهتمَّ بمدى تحقُّق سلامة الخطاب الشِّعريِّ، وتعميق الدَّلالة العامَّة له، مُرَكِّزًا على دَوْر المتلقِّي الذِّي عليه السَّعي لإيجاد أَوْجُه التَّماثل بين الأشياء، والتَّقريب بين العناصر المتضادَّة، مُكَوِّنًا ،بذلك، نصًّا جديدًا بفضل جُهْدِه الفكريّ والعقليّ.

أمَّا في كتب النَّقد الحديثة، فلم تخرج الاستعارة عن مفهومها القديم؛ بل اتَّخذت من آراء أرسطو والبلاغييِّن القدامى أرضيَّة لوَضْع تعريفاتهم، ولعلَّ من أبرز النُّقاد المحدثين الذِّين شُغِلُوا بتحديد المصطلح ورَصْد تطوُّره **يوسف أبو العدوس** في كتابه " **الاستعارة في النَّقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفيَّة والجماليَّة"**، الذِّي خصَّص أربعة فصول كاملة للحديث عن مختلف النَّظريَّات الحديثة في الاستعارة منها النَّظريَّة المعرفيَّة، والنَّظريَّة الاستبداليَّة، والنَّظريَّة السِّياقيَّة، والنَّظريَّة التَّفاعليَّة[2]، شارحًا أُسُس كلّ نظريَّة وتوجُّهات أصْحَابها.

تُشَكِّل الاستعارة من منظور النَّاقد "بنية الكلام الإنسانيِّ؛ إذ تُعَدّ عاملًا رئيسيًّا في الحَفْز والحثّ، وأداة تعبيريَّة ومصدرًا للتَّرادف، وتعدُّد المعنى، ومتنفّسًا للعواطف والمشاعر الانفعاليَّة الحادّة، ووسيلةً لملء الفراغات في المصطلحات"[3] فَوَظِيفتها ،إذن، تتجاوز الجانب الشّكليّ لتغدو وسيلة لتحفيز خيال المتلقِّي، وحثِّه على إيجاد الرَّوابط التيِّ تجمع بين المستعار له والمستعار منه، وتقريب العناصر المتباعدة ليس هذا فحسب؛ بل تُسْهِم في ثَرَاء اللُّغة، وتعدُّد معانِيها، وتُنَفِّس عن مشاعر المتكلِّم وانفعالاته، بفضل كثافتها وإيحاءاتها المختلفة التيِّ تُحيِّر عَقْل القارئ، "ولا تَصْدر الصُّور الاستعاريَّة إلاَّ عن تأمُّل وتفكير، وهذا التَّفكير لا يَأْخُذ

[1]- المصدر السّابق، ص:369-371.

[2]- **النَّظريَّة المعرفيَّة**: ترى هذه النَّظرية أنَّ الاستعارة ليست مجرّد انحراف لغويّ؛ بل هي أداة تعبيريَّة قادرة على إنتاج أنواعٍ كثيرةٍ من المعاني والدّلالات التيِّ تتطلَّب وجود متلقٍّ قادرٍ على كَشْف عمق الرَّوابط بين العناصر المتباينة. **النَّظريَّة الاستبداليَّة**: تقوم الاستعارة حسب هذه النَّظريَّة على عنصرين هامّين هما؛ المقارنة كما هو الحال في التَّشبيه، بالإضَافة إلى الاستبدال أي الانتقال بين مختلف الدّلالات للكلمة الواحدة. **النَّظريَّة السِّياقيَّة**: تركِّز هذه النَّظرية على فكرة السِّياق؛ أي أنَّ الاستعارة هي عمليَّة لغويَّة تركيبيَّة قادرة على خَلْق علاقاتٍ جديدة بين الكلمات لتنتج معاني مختلفة. **النَّظريَّة التَّفاعليَّة**: تَعْتبِر هذه النَّظريَّة أنَّ الاستعارة وسيلة لخلق تفاعل بين مختلف أنواع المجازات، محدِّدة وظائِفَها التيِّ تتجاوز البعد الجمالي الشَّكلي لتغدو مُكَوِّنًا تخيِيِّليًّا وانفعاليًّا يُجسِّد المعاني تارةً، ويشخِّصها تارةً أخرى. التَّرجمة في:

- الاستعارة في النَّقد الأدبي الحديث. الأبعاد المعرفيَّة والجماليَّة: يوسف أبو العدوس. الأهليَّة للنَّشر والتَّوزيع، 1997، ص: 7-8.

[3]- المرجع نفسه، ص:11.

طابعًا عقليًّا بحْتًا، وإنَّما يختلط بالشُّعُور وبالخَيَال وبِأَعْمَاق النَّفْس"[1]؛ وهذا يعني أنَّ للاستعارة جَانِبَان؛ جانبٌ عقليّ تخييِّليّ يقوم على ضَرُورَة إدراك العلاقات بين العناصر، وإيجاد نقاط الالتقاء والاختلاف، الذّي يتطلَّب من المتلقِّي جُهْدًا ذهنيًّا، وامتلاك وسائل معرفيَّة وعلميَّة، تمكِّنُه من كَشْف جماليَّاتها، بالإضافة إلى الجانب الانفعاليّ المرتبط بالتَّجربة الشُّعوريَّة للمبدع، ومدى قدرته على صَوْغِها في قالبٍ استعاريٍّ تتداخل فيه الصُّور والأخْيِلَة، وتنتقل فيه الكَلِمات من المعاني البسيطة المألوفة إلى المعاني المركَّبة الجَدِيدة.

أمَّا **عبد العزيز عتيق** فقد خصَّص المبحث الثَّالث من كتابه **"في البلاغة العربيَّة.علم البيان"** للحديث عن الاستعارة التيّ عرَّفها بقوله:"الاستعارة ضَرْب من المجاز اللّغويّ علاقته المشابهة دائمًا بين المعنى الحقيقيّ والمعنى المجازيّ...وقرينة الاستعارة التيّ تمنع من إرادة المعنى الحقيقيّ قد تكون لفظيَّة أو حاليَّة"[2] فهي ،إذن من المجاز القائم على علاقة المشابهة بين المعنى الأصليّ والمعنى الجديد، مع وجود قرينة تجعل المتلقِّي يتفطَّن إلى مقصديَّة المتكلِّم، وهذه القرينة قد تكون لفظيَّة مُرْتَبِطة بكلمة معيّنة دون غيرها، وأخرى حاليَّة تُعرَف من الأحوال المتعلّقة بمقام الكلام؛ أي تُفْهَمُ من السّياق الذّي تَرِدُ فيه.

وقد قام النَّاقد ،في هذا المبحث، بتتبُّع آراء البلاغييِّن القُدامى في هذا الفنّ البلاغيّ مُورِدًا لجملة من آرائهم، ولم يكتفِ بهذا؛ بل عَمَد إلى تحليل نماذج تطبيقيَّة حول الاستعارة المكنيَّة والتَّصريحيَّة قَصْدَ الوُصُول بالقارئ إلى إدْرَاك جماليَّة التَّصوير البيانيّ لدى الشُّعراء القُدَامى، وعُمْق تجربتهم الشِّعريَّة.

في حين نَجِد **محمّد الوليّ** يُفرِد كتابًا كاملاً بعنوان **"الاستعارة في محطَّات يونانيَّة وعربيَّة وغربيّة"** متحدِّثًا فيه عن تطوُّر هذا المصطلح، وتوسُّع أُطُره منذ عهد أرسطو في كتابيه " فنّ الشِّعر" و" الخطابة" مُرُورًا بالبلاغييِّن القُدَامى وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني في كتابيه " أسرار البلاغة" و" دلائل الإعجاز" والعسكري في "الصِّناعتين " اللَّذين أَسْهَمَا في إرساء دعائم المصطلح، مُثِيرًا قضيَّة ارتباط هذا اللَّون البيانيّ بغيره من أنواع المجاز الأخرى كالتَّشبيه والكناية، ويبدو أنَّ النَّاقد لم يَشُذّ أثناء تعريفه للاستعارة عن آراء من سَبِقَه، مُؤَكِّدًا على أنَّها تقوم على عنصرين هامَّين هما؛ النَّقْل والتَّشبيه "وليس أيّ نَقْل؛ بل نَقْل معنى إلى آخر يُشبِهه، وليس أيّ مشابهة، بل مشابهة قائمة على المبالغة"[3]، فهو ،بذلك، يُضِيف إلى جانب العنصرين

[1]- المرجع السّابق، ص:251.

[2]- في البلاغة العربيَّة. علم البيان:عبد العزيز عتيق. دار النَّهضة العربيَّة للطِّباعة والنَّشر، بيروت، 1405هـ- 1985م، ص:175.

[3]- الاستعارة في محطّات يونانيّة وعربيّة وغربيّة: محمّد الوليّ. منشورات دار الأمان، الرّباط،ط1، 1426هـ- 2005م، ص:231-232.

السَّابِقين جانب المبالغة في إبراز المعنى الموهوم أو المغَايِر إلى حَدّ يصعب فيه على القارئ التَّفريق بين المعنى الحقيقيّ وغير الحقيقيّ.

يتَّضِّح ،ممَّا سَبَق، أنَّه وعلى الرّغم من اختلاف الآراء وتَبَايِنِها في تعريف الاستعارة بين البلاغييِّن والنُّقاد، إلَّا أنّ معظمها تتّفق على أنَّها نَقْل عبارة من أصْل استعمالها إلى معنى مجازي على سبيل الإدِّعاء وهي علامة على قُدْرَة الشَّاعر، واقتداره على صَوْغ المعاني المألوفة في قالبٍ جديدٍ لم يألفه المتلقِّي، ويبدو أنَّ المقصديَّة من وراء توظيف مثل هذه الصُّور شَحْذ ذِهْنِه، وتحفيزه لإيجاد العلاقات بين الأشياء المتباعدة أو المتنافرة، وضَمَان توفُّر عنصر الدَّهشة وخَرْق أفق توقُّعه.

للاستعارة ،إذن، مكانة هامَّة في البلاغة العربيَّة، فهي من أقوى العناصر المشكِّلة للصُّورة الفنيَّة، والأداة التَّعبيريَّة الأَقْدَر على صَوْغ أفكار المبدع ومَشَاعِره، وإكْسَاب المعنى جمالًا وتأثيرًا، بفضل خُرُوجِها من دائرة المألوف إلى التَّعابير المجازيّة بغية تحقيق مقصديَّة معيَّنة كالتَّشخيص أو التَّجسيم أو المبالغة أو الإيجاز.

وتنقسم الاستعارة بحسب حَذْف أحد طرفي التَّشبيه إلى قسمين استعارة مكنيَّة واستعارة تصريحيَّة وسنحاول،في هذا المقام، إيراد نماذج شعريَّة من ديوان الرّندي للوقوف على جماليَّاتها، ومدى تقريبها للصُّور إلى ذهن المتلقِّي.

أ- **الاستعارة المكنيَّة:**

وهي التيّ يُذكَر فيها المشبَّه، ويُحْذَف المشبَّه به مع إبْقَاء شَيء من لوازمه أو صِفَةٍ من صِفَاته تَدُلُّ عليه، وتُشِير إليه، رغم غِيَابه اللَّفظي، وقد تمَّ توظيفها بصورةٍ لافتة في ديوان الرّندي، بخلاف الاستعارة التّصريحيّة التيّ وَرَدَت بِنِسْبَة قليلة، ومن أمثلة ذلك قوله:(البسيط)[1]

صَحَّتْ بِصِحَّتِكَ العَلْيَاءُ وَابْتَهَجتْ بِوَجْهِكَ الأَرْضُ وانْهَلَّتْ لَهَا السُّحُبُ[2]

ينتمي ،هذا البيت، إلى غرض المدح الذّي هدفه الإعلاء من شَأن الممدوح، ورفعه فوق مستوى الإنسان العاديّ، مُعَوِّلًا في ذلك على جملة من الصُّور الاستعاريَّة مثل قوله:(**صَحَّتْ بِصِحَّتِكَ العَلْيَاءُ**)؛ حيث جَعَل من العَلْيَاء وهي المجد والرِّفعة تَبْرَأ حين تأكُّدِها من سلامة الممدوح وعافيته من كلِّ مَرض أو عَيْب فذكر المشبَّه (**العَلْيَاءُ**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وأتى بشيءٍ من لوازمه وهو الفعل (**صَحَّتْ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

[1]- الدِّيوان.ص:107.

[2]- **صَحَّتْ**:بَرِئَت مِن كُلِّ عَيْب أو رَيْب. **بِصِحَّتِكَ**: بسلامتك وعافيتك. **العَلْيَاء**: المجْدُ والشَّرف. **انْهَلَّتْ**: يُقَالُ انْهَلَّ المطرَ؛ بمعنى سَقَط بِشِدَّة.

ويبدو أنّه أَرَاد إشْرَاك الجَمَادَات في عمليَّة المدح والإشادة في قوله:(**وَابْتَهَجَتْ بِوَجْهِكَ الأَرْضُ**)؛ ففي العبارة الأولى غَدَت الأرض إنْسَانا مبتهِجًا برؤية وجه هذا البطل، ذاكرا المشبَّه (**الأَرْضُ**) وحاذفًا المشبَّه به(**الإنسان**) مع الإبقاء على شيءٍ من لوازمه (**ابْتَهَجَتْ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، كما يلاحظ ،هنا توظيف الشَّاعر لظاهرة التَّقديم والتَّأخير في الصُّورتين السَّابقتين؛ لأنَّ أصل التَّركيب في العبارة الأولى(**وَصَحَّتْ العَلْيَاءُ بِصِحَّتِك**)، مُقَدِّمًا الجار والمجرور على الفاعل بغية إبراز أنَّ اللَّفظة المقدَّمَة هي محور حديثه ومحطُّ اهتمامه، وكذلك الشَّيء نفسه في العبارة الثَّانية لأنَّ أصل التَّركيب:(**وابْتَهَجَتْ الأَرْضُ بِوَجْهِكَ**)؛ حيث عَمَد إلى تقديم الجار والمجرور على الفاعل لِيُخَصِّص المقدَّم بفعل الفَرح والبَهْجَة دون عنصر سواها، وأيضًا في قوله:(**وانْهَلَّتْ لَهَا السُّحُبُ**) لأنَّ أصل الجملة (**وانْهَلَّتْ السُّحُبُ لها**).

ويبدو أنَّ الشَّاعر أراد من خلال عَرْضِه لهذه الصُّور إشْرَاك عناصر الطَّبيعة في الإشادة بصفات هذا الممدوح، وليبرز للمتلقِّي أنَّ الحدث حَدَثٌ كَوْنِيٌّ تتضافر فيه عناصر الأرض والسَّماء، ولا شكَّ في أنَّ مثل هذه الصُّور الاستعاريَّة أَضْفَت حركةً وحيويَّةً على البيت وزادته جمالًا وتأثيرا.

وَرَدَت لَفْظَة "**الدَّهر**" في أكثر من بيت شعريّ، وتباينت نَظْرَة الرّندي إليها، فتارةً يتعجَّب من تقلُّبه وعَدَم ثَبَاتِه، وتارةً من ظُلمِه وجُورِه، داعيًا الأندلسيِّين في أبيات أخرى إلى الصَّبر أمام تغيُّر الزَّمن وأَخْذ العِبْرَة، ولاسيما بعد سُقُوط عَدَدٍ كبير من المدن، في صُور استعاريّة جميلة، ومن أمثلة ذلك قول الرّندي:(البسيط)[1]

لَا يَترُك الدَّهْرُ مَمْلُوكًا وَلَا مَلِكًا وَلَا يُبَالِي الرَّدَى بِالجَحْفَلِ اللَّجِبِ[2]

كان للأوضاع السِّياسيَّة المضطربة في الأندلس زَمَن بني نَصْر تأثير على نفسيَّة الشَّاعر الذِّي شَهِد سُقُوط مُدُن وضَيَاع حُصُون مُشَيَّدة وزَوَال مُلُوك، مُرجِعًا سبب ذلك إلى سُلطَة الدَّهر التيِّ لا يملك الإنسان الضَّعيف أمامَها أيَّة حيلَة، وبهدف إبراز المعنى عَمَد إلى توظيف الاستعارة في قوله:(**لَا يَترُك الدَّهْرُ**) مُشبِّهًا الدَّهر الذِّي هو صورة معنويّة مجرَّدة بالإنسان المتجَبِّر الذِّي لا يترك مُلْكًا إلَّا أَخَذه غَصْبًا، ولا مَلِكًا إلاَّ ونَازعَه في حُكْمِه، فذكر المشبَّه (**الدَّهْرُ**) وحَذَف المشبَّه به (**الإنسان**) وأتى بشيءٍ من لوازمه وهو الفعل(**يَترُك**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة ويواصل الشَّاعر تكثيف استعاراته بالنَّمط نفسه في قوله :(**وَلَا**

[1]- الدِّيوان.ص:116.

[2]- **الرَّدَى**: الموت. **بِالجَحْفَل**: وهو الجيش العظيم. **اللَّجِبِ**: معناه ارتفاع الأصوات واختلاطها، وقد أتى بهذه اللَّفظة ليدُلّ على كُثْرة تعداد الجنود وحماسهم أثناء توجُّههم لأرض المعركة في جيشٍ جرَّار.

يُبَالِي الرَّدَى) حين شبَّه الموت بالإنسان غير المهتمّ بِعِظَم الجيش، وارتفاع أصوات الجنود واختلاطها، وسماع صليل السُّيوف، ولكنَّها لامبالاة ناجمة عن قوَّةٍ وشدَّةٍ بطشٍ وليست عن إهمَال، فذكر المشبَّه (**الرَّدَى**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وترك شيئًا من لوازمه وهو الفعل(**يُبَالي**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

فالشَّاعر ،من خلال هاتين الصُّورتين، قام بتشخيص الأشياء المعنويَّة المجرَّدة في صورةٍ حيَّةٍ نابضةٍ بالحياة والحركة، ناقلًا إيَّاها من طَابِعها الوصفي التَّقريري، إلى طَابِعها التَّصويريّ المتَّسم بالإيحاء والكثافة الدّلاليَّة.

ويقول في موضعٍ آخر:(السَّريع)[1]

الدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَالَةٍ لَـكِنَّـهُ يُـقْـبِلُ أَو يُـدْبِـرُ[2]

فَـإِنْ تَـلَقَّاكَ بِمَـكْرُوهَةٍ فَاصْبِرْ فَإِنَّ الدَّهْرَ لَا يَصْبِرُ[3]

أراد الشَّاعر ،من خلال هذين البيتين، نَقْل خلاصة تجاربه إلى المتلقِّي في قالب استعاريّ تشخيصيّ مُراعِيًا التَّدرُّج التَّصويري حين ارتقى بالدَّهر وهو من المعنويَّات إلى مرتبة الإنسان نَافِثًا فيه نَبْض الحياة ورُوحها وخالعًا عليه من صِفَاتِه، مُشبِّها إيَّاه في تقلُّبه بالإنسان المقْبِل تارةً والمدْبِر تارةً أخرى، فذكر المشبَّه (**الدَّهْر**) وحذف المشبَّه به(**الإنسان**) وأتى بشيءٍ من لوازمه (**يُـقْـبِلُ، يُـدْبِـرُ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

ونَظَرًا لعدم ثَبَات الدَّهر على وَضْعٍ وَاحِد وافتقاده لسمة الاستقرار، دَعا المتلقِّي إلى التَّحليّ بالصَّبر وقت المحَن والمصائِب، واتِّخاذ هذه الصِّفة مبدأً في الحياة مُشَخِّصًا الدَّهر في صورة إنسانٍ غير قادرٍ على الصَّبر والثَّبات، فذكر المشبَّه (**الدَّهر**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وأبقى على ما يدلُّ عليه وهو الفعل (**يَصْبر**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، ولاشكَّ في أنَّ مثل هذا التَّوظيف المكثَّف للصُّور التَّشخيصيَّة في البيتين أَسْهَم في إضْفَاء نَوْعٍ من الحياة والحركة، وتوضيح المعنى أَكْثَر من خلال اعتماده على الطِّبَـاق بين (**يُـقْـبِلُ- يُـدْبِـرُ**)،(**اصْبِر، لَا يَصْبِرُ**)؛ فقد كان للتَّجاور الموقعيِّ بين الألفاظ المتضادّة دورٌ في تعميق دلالة سُرعَة التَّحوُّل، وغياب الاستقرار الكلِّي لأَحْوَال الإنسان في هذه الحياة.

ويقول ،في السِّياق نفسه، واصفًا تقلُّب الدَّهر وقِلَّة حِيلة المرء أمام ما يجري من أَحْدَاثٍ واضطراباتٍ ولاسيما بعد سقوطِ عَدَدٍ من المدن الأندلسيَّة في أيدي الاسبان، وتَقَلُّص مسَاحَة الإسلام:(البسيط)[4]

---

[1] - الدِّيوان.ص:144.

[2] - **حَالَةٍ**:أي على وَضْع واحد. **يُـقْـبِلُ**:يأتي. **يُـدْبِـرُ**: يمضي ويَذْهَب.

[3] - **تَـلَقَّاكَ**:استقبلك وأَخَذَك. **بِمَـكْرُوهَةٍ**: بمصيبة أو كلّ ما يكرهه الإنسان.

[4] - الدِّيوان.ص:231-234.

يُمَزِّقُ الدَّهْرُ حَتْمًا كُلَّ سَابِغَةٍ   إِذَا نَبَتْ مَشْرِفِيَّـاتٌ وَخـرصَـانُ[1]

يَا غَافِلًا وَلَهُ في الدَّهْرِ مَوْعِظَةٌ   إِنْ كُنْتَ فِي سِنَةٍ فَالدَّهْرُ يَقْظَانُ[2]

يبدو أنَّ كلمة الدّهر هي مركز اهتمام الشَّاعر، ومحور حديثه ولهذا عَمَد إلى تكرارها ثلاث مرّات في صور استعاريّة مكثّفة؛ ممَّا يُظهر نوعًا من المفارقة بين معنى البيتين؛ فغفلة الدَّهر مرتبطة ضمنيًّا بيقظة الإنسان وتحرُّزه، ويقظته مردُّها تَقَاعسه وقلَّة فِطْنَته؛ فَغَدا الدّهر كالسّيف مَضاءً يمزّق الدِّرع السَّابغة مهما طَالت، ذاكرا المشبَّه (**الدَّهر**) وحاذفًا المشبّه به(**السَّيف**) وأتى بشيءٍ من لوازمه وهو الفعل (**يُمزِّق**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، ويلاحظ هنا أنَّ الجملة جاءت فعليَّة ممّا يعزِّز من فرضيَّة الحركة والتّحوُّل من وضعٍ إلى وضعٍ، وزادت لفظة (**حَتْمًا**) البيت عُمقًا حيث أظهرت إقرار الشَّاعر لحقيقة معيّنة مفادُها دوام الحال من المحال.

ينتقل الرَّندي ،بعد ذلك، من دائرة التّعميم إلى دائرة التّخصيص موجّها خِطَابه ،في البيت الثَّاني، إلى الغافلين، الذِّين ظَنُّوا عن جهلٍ أنَّهم مبرّؤون من المصائب والمحن التيِّ قد تصيب بلادهم ودينهم، نتيجة الغفلة وتخاذلهم في ردِّ العُدْوان، ويبدو من خلال أسلوب النِّداء (**يَا غَافِلًا**) أنَّ الشَّاعر يُنَادي أُنَاسًا كانوا يَقِظين ثمَّ غَفَلوا عن أمور دينهم ودنياهم، محذِّرًا إيَّاهم من مغبَّة هذا التَّصرُّف والمصير المجهول الذِّي ينتظرهم نتيجة لذلك، وجاءت الجملة الشَّرطيَّة في الشَّطر الثَّاني لإقرار هذه الحقيقة وتأكيدها، حين صَوَّر الدَّهر في صورة إنسان يَقِظٍ حَذِرٍ بعيد كلَّ البُعْد عن الغَفْلَة، فذكر المشبَّه (**الدَّهر**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وأتى بشيءٍ من لوازمه (**يَقْظَان**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

ولاشكَّ في أنَّ الشَّاعر أراد من خلال هذا التَّصوير الفنيِّ إثارة خَيَال القارئ لإيجاد العلاقة بين الأشْيَاء المتباعدة، وعرض المعاني المجرَّدة في شكلٍ محسوس يُحرِّك مشاعره ويثير انفعالاته.

ولا يكتف الرّندي بتصوير الدَّهر وتَقَلُّبِه وعدم ثَبَاته؛ بل يمتَدُّ إلى وَصْفِه بالخيانة، وعدم حِفْظ العُهُود والمواثيـق "ولم تكن هذه الشَّكوى المرَّة إلَّا وليدة لحالاتٍ من التَّظلُّم التيِّ سَبَبها الضَّغط القَدَري الذِّي لا

[1]– **سَابِغَةٍ**: تُطلَق على النِّعم التيِّ تَتَرى على الإنسان وربَّما قَصَد بها ،هنا، الدِّرع فيُقَال: دِرْع سابغة.**نَبَتْ**:يُقَال: نَبَا السَّيف بمعنى كَلَّ وصار غَيْر فَعَّال في الحَرْب. **مَشْرِفِيَّـاتٌ**:**ج.م**:مشرفيّ وهو السَّيف.**خـرصَـانُ**:**ج.م**:خُرْص؛ وهو الدِّرع.

[2]– **سِنَةٍ**: غَفْلة.

يمكن الهُرُوب منه أو الوُقُوف أمامه أو مُنَاحَرَته لأنَّه خارجٌ عن إرادة الذَّات"[1]، ولذلك نجده يُنَفِّس عن مشاعره المكبوتة من خلال استعارة صِفَاتٍ إنسانيَّة وإلحاقِها به كما في قوله:(الرمل)[2]

مَا رَعَى الدَّهْرُ لَنَا مِنْ ذِمَّةٍ   أَيْنَ يَا قَلْبِي مَنْ يَرْعَى الذِّمَامَا[3]

يبدو أنَّ قَسْوة الحياة واضطراب الأوضاع السِّياسيَّة والثَّقافيَّة والاجتماعيَّة زَمَن الشَّاعر كانت السَّبب في هذه النَّظرة التَّشاؤميَّة للدَّهر، الذِّي صوَّره وشَخَّصَهُ في هيئة إنسان لا يحفظ العَهْد ولا يُؤْتَمن على شيء يأخذ النَّاس من حيث لا يدرون فَيُهْلِكهم ويُخلِف ما وَعد، وهي صفة مذمومة تدعو القارئ يشعر بالنُّفور والاستهجان تجاهه، وتلك غاية الشَّاعر ومقصديَّته، معتمدًا لغة تصويريَّة قِوَامُها الخَيَال، وذلك لأنَّ نَظْرَته للدَّهر تختلف عن نَظْرة الإنسان العادي، فذكر المشبّه (**الدَّهر**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه (**رَعَى**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

وقد كان للتَّجنيس بين (**ذِمَّةٍ– الذِّمَامَا**) أثرة في تنويع الإيقاع الموسيقيّ للأبيات من خلال التَّشابه الحرفيّ والدّلاليّ بين اللَّفظتين وقربهما الموقعيّ، فالشَّاعر يُركِّز على فكرة العَهْد مُستنكِرًا وجود من يحفظه في هذه الأيَّام، مُشَكِّلًا صُورَته الاستعاريَّة من خلال الارتقاء بالمعاني المجرّدة إلى معاني إنسانيَّة حيَّة، فاسِحًا أُفُقًا تخييِّليًّا للقارئ، ليحاول الكَشْف عن البِنْيَات الدّلاليّة للألفاظ المستعارَة في إطار السِّياق الذِّي وردت فيه.

ولما كان ألم الفراق من أشدِّ المشاعر التيِّ يصعب على المرء الاستئناس بها، هاهو الرّندي يُحمِّل الدَّهر مسؤوليَّة هجرانه لمحبوبته، وانقطاع ما كان بينهما من وِصَال:(البسيط)[4]

حَتَّى رَمَى الدَّهْرُ شَخْصَيْنَا فَفَرَّقَنَا   وَهَكَذَا الدَّهْرُ لَا يُبْقِي عَلَى بَشَرِ[5]

بعد حَالةٍ من الوفاق والحبِّ بين الشَّاعر و محبوبته، تحوَّل الوَصْل إلى هجران وقَطِيعة، والودّ إلى جَفَاء وسَبَب ذلك الدَّهر الذِّي فَرَّقَهم، مُصَوِّرًا ذلك في إطارٍ استعاريٍّ مُشخِّصًا إيَّاه في صورة الإنسان الحقود الذِّي يرمي السِّهام على عدوِّه فتُصِيبهم دون رحمة ولا شفقة، ذاكرًا المشبَّه (**الدَّهر**) وحاذفًا المشبَّه به (**الإنْسَان**)، ومُبْقِيًا على شيءٍ يدُلُّ عليه وهو (**يَرْمِي**)، أمَّا في الشَّطر الثَّاني فَيُقِرَّ الشَّاعر بحقيقة كانت

[1].– شكوى الدّهر في الشِّعر الجاهليّ: عارف عبد الله محمود.مجلَّة ديالي، ع57، 2013، ص:1.

[2]– الدِّيوان.ص:223.

[3] – **رَعَى**: حَفِظَ. **ذِمَّةٍ**: عَهْد.

[4]– الدِّيوان.ص:156.

[5] – **رَمَى**:أصاب.

خلاصة تجاربه في هذه الحياة مَفَادُها أنَّ الدَّهر لا يترك أحدًا دون أن تصيبه شيء من رزاياه، فهو ما يفتأ يفرِّق بين الأحباب والأصدقاء.

يتَّضح ،من خلال ما سبق، أنَّ نظرة الرّندي للدَّهر لا تختلف كثيرًا عن نَظْرَة الشُّعراء القدامى الذِّين وَصَفُوه بالتّقلُّب والخيانة والقَسْوَة والحقد، ولاسيما في ظِلِّ وَضْعٍ أندلسيٍّ تميَّز بِكُثْرَة الفتن والصِّراع على السُّلطة الذِّي كان مَصْدرًا للخَوف والقَلَق من مستقبلٍ مجهولٍ ينتظر الإسلام والمسلمين على حدٍّ سَواء.

كان الكَرَم والجُود بالإضافة إلى جَمَال المحَيَّا أَحَد أَهَمّ محاور مديح الشُّعراء للخلفاء والملوك على مرِّ العُصُور، ولم يخرج الرّندي عن مثل هذا التَّقليد الفنيّ المتوارث، حيث نجده يقول:(الكامل)[1]

حَسَدَ الزَّمَانُ نَـدَاكَ فِي تَـرْكَابِهِ وَلِذَاكَ مَا رَكِبَ الغَمَامُ المُمْطِرُ

وَتَوَارَتِ الشَّمْسُ المُنِيرَةُ خَجْلَةً مِـنْ غُـرَّةٍ مَيْـمُـونَةٍ هِـيَ أَنْـوَرُ[2]

يُشيد الشَّاعر ،في هذين البيتين، بكرم الممدوح وجُودِه مُشبِّهًا الزَّمان الذِّي هو صورة معنويَّة مجرَّدة بالإنسان الحاسِد المتمَنِّي زَوَال النِّعم على النَّاس، فذكر المشبَّه (**الزّمان**) وحَذَف المشبَّه به(**الإنسان**) وأتى بشيءٍ من لوازِمه وهو الفعل (حَسَد) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، أمَّا الشَّمس فلمَّا رأت جَمَال مُحيَّاه ونور وجْهِه الذِّي كُلُّه بَرَكَة وخَير تَوَارَت عن الأنْظَار من فَرط خَجَلها تمامًا مثلما تفعل الفتاة العذراء، فضِيَاءه فَاقَ ضِيَاء الشَّمس وإشْعَاعها ذاكرًا المشبَّه (**الشّمس**) وحاذفًا المشبَّه به (**الفتاة العذراء**) ومُبْقيًا على سِمَة من سِمَاتِها (**الخَجَل**).

فالشَّاعر ومن خلال هذه الصُّور الاستعاريَّة التّشخيصيَّة أَشْرَك المعاني المجرَّدة ومظاهر الطَّبيعة من أجل رَسْم صورة خياليَّة للممدوح، ورفعه فوق مستوى البشر العاديِّين، وهي من المبالغات المستحبَّة التي يريد الشَّاعر من خلالها "المثَل وبُلُوغ الغَايَة في النَّعْت"[3].

ويُنَوِّع الشَّاعر من صورة الزَّمان في مَواضِع أخرى من الدِّيوان مثل قوله:(الكامل)[4]

[1] - الدِّيوان.ص:143.

[2] - **تَوَارَتِ**:اسْتَتَرَت واخْتَفَت. **غُـرَّة**: وَجْه. **مَيْـمُـونَةٍ**: أيْ ذَاتُ يُمْنٍ وَبرَكَة.

[3] - العمدة: ابن رشيق.288/02.

[4] - الدِّيوان.ص:187.

شَهَرَ الزَّمَانُ عَلَيَّ سَيْفَ وِصَالِهِ فَلَا تَكونُ بِمَضْرَبَيْهِ فلُولا[1]

صَوَّر الشَّاعر ،في هذا البيت، الزَّمان في هَيْئَةِ مُقَاتِل حامِلاً سَيْفَه الحَادّ الخالي من الفُلُول في وَجْه خَصْمِه وكلُّه غَضَبٌ ورغبةٌ في صَرْعِه، وهو ما يُظهِر حالة الصِّراع النَّفسيّ الدَّاخليّ التيّ يعيشها الشَّاعر وتَأذِّيه من ظُلْمِ الزَّمان وغَدْرِه، مُعتمدًا في ذلك على صورة استعاريَّة تمتاز بالحركة والحياة، حيث شَخَّص الزَّمان في هيئة إنسان، ذَاكرًا المشبَّه (**الزَّمان**) وحاذفًا المشبَّه به (**المقَاتِل**) وآتِيًا بما يَدُلُّ عليه(**شَهَر**) بُغْيَة تحريك مخيّلة القارئ، على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وهي صورة ذهنيَّة مُتخيَّلة جَمَع من خلالها الشَّاعر بين عالمين متباعدين عالم المجرَّدات وعالم الإنسان النَّابض بالحركة والنَّشاط.

وإلى جانب حيويَّة هذه الاستعارة وقُدرتها على بثِّ الحياة في صُورِها، فهي تُقدِّم المعاني الكثيرة في صُورٍ موجزة من خلال اختيار الألفاظ المعبِّرة المشحونة بالدَّلالات الموحِيَة، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله:"وَمِن خصائصها التيّ تُذْكَر بها، وهي عُنوَان مَنَاقبها، أنَّها تُعْطِيك الكَثِير من المعاني باليَسِيرِ من اللَّفظ، حتىَّ تُخْرَج من الصَّدفة الواحدة عِدَّةً من الدُّرَر، وَتَجْنِيَ من الغُصْن الوَاحِد أَنْوَاعا من الثَّمر"[2]؛ أي أنَّ للاستعارة إلى جانب وظيفتها الجماليَّة وتحقيق المبَالغة وظَائف أخرى أهمُّها الإيجاز.

ويقول أيضًا:(المنسرح)[3]

يَا مَلِكًا يَفْخَرُ الزَّمَانُ بِهِ وَفاضِلًا مَا عَلَيْهِ مُخْتَلِفُ[4]

يُنَادي الشَّاعر ،في هذا البيت، الملك بواسطة أداة النِّداء **"يا"** واصِفًا إيَّاه بالفَاضِل أي الرَّجل المتَّسم بالفضيلة والأخلاق الكريمة، التيّ لا اختلاف بين النَّاس عليها، ويبدو أنَّ المفاخرة والإعلاء من شأن الممدوح تجاوزت الجنس البشريّ إلى المعاني المجرَّدة غير المحسوسة، من خلال إشراكه الزَّمان في عمليَّة المفاخرة حين شخَّصه في هيئة إنسان فذكر المشبَّه (**الزَّمان**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) مُبقِيًا على ما يشير إليه ويدلّ عليه وهو الفعل (**يَفْخَر**).

---

[1]- **شَهَرَ**: يُقَال: شَهَر السَّيف بمعنى سَلَّه من غِمْدِه وَرَفَعَه في وجْه خَصْمه. **وِصَالِهِ**: وهو الاجتماع والتَّلاقي وضِدُّه الهَجْر. **بِمَضْرَبَيْهِ**: مَضْرَبُ السَّيف بمعنى حَدُّه. **فلُولا**: أي كُسْرًا في حَدِّه.

[2]- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني.ص:43.

[3]- الدِّيوان.ص:171.

[4]- **فَاضِلًا**: يُقَال: رَجُلٌ فَاضِل بمعنى مُتَّصِف بالفَضِيلة. **مُخْتَلِفُ**: تَبَاين وَصِراع واختلاف، وهنا قَصَد أنَّ فَضَائل الملك وأخْلاقه أَمْرٌ مُتَّفق علية لا جِدَال فيه.

وقد زادت مثل هذه الاستعارة المكنيَّة البيت عُمقًا من خلال إثارة خيال القارئ، وشَحْذِه لإيجاد العلاقة بين الأشياء، وبهدف إبداع صورةٍ جديدةٍ يتَّحد فيها العالمان الإنسانيّ والمجرّد "وهذا مَا يُحتِّم على الذِّهن نوعًا من الانصراف وراء المعاني وفَتْح مغَالِيقها بِلِحَاظ من التَّدبُّر والتَّأمُّل"[1]؛ أي أنَّ غاية المبدع هي إثبات معنى لم يعرفه المتلقِّي من قبل؛ بل يتوصَّل إليه من خلال الدّلالات الإيحائيَّة للألفاظ، وحتَّ تكون المعاني المجازيَّة أَبْلَغ من الحقيقة.

تُمثِّل فترة الشَّباب بالنِّسبة للإنسان والشَّاعر واحدٌ منهم فترة القوَّة والصِّحة والنَّشاط، ولذلك ما يَفْتَأ يمتدحه متمنِيًّا عَودته ومتحسِّرًا على رحيله كما في قوله:(المتقارب)[2]

أَيَا حَسْرَتِي لِمَشيِبٍ أَتَى وَيَا حَسْرَتَا لِشَبَابٍ رَحَلْ

تُشكِّل مرحلتي الشَّباب والشَّيب ثنائيَّة ضِديَّة نظرًا لاختلافهما؛ فإذا كان الشَّباب قوَّة وفُتُوّة، فإنَّ المشيِب ضُعف وهَرَم، وانتقالٌ من مرحلة النَّشاط والعَطَاء إلى الفُتُور والعَجْز، وهاهو الشَّاعر ،في هذا البـيت يتحسَّر على ذَهَاب شَبابه وتقدُّمه في العمر، ومُتوجِّسًا خيِفة من مَشيِب آتٍ، وهذا ما تجلَّى من خلال تكراره لعبارة (**أَيَا حَسْرَتِي**) مرَّتين؛ مرَّة في صَدْر البيت والثَّاني في حَشْوه، مُشَبِّهًا المشيب بإنسانٍ يأتي تارة ثمَّ يرحل طورًا آخر عبر بناءٍ استعاريٍّ تشخيصيٍّ، ذاكر المشبَّه (**المشيِب والشَّباب**) وحاذفًا المشبَّه به (**الإنسان**) وتاركًا صفةٍ من صِفَاتِه (**أَتَى، رَحَل**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

ولما كان انقضاء عهد الصِّبا، ومجيء عهد الكِبَر سُنَّة كونيَّة وحكمة إلهيَّة لا مفرَّ للإنسان منها، نجد الشَّاعر يُقِرُّ بحقائق ناتجة عن خبرته في هذه الحياة مثل قوله:(الطَّويل)[3]

وَمِنْ سُنَّةِ الله التِّي هِيَ حِكْمَةٌ إِذَا سُنَّةٌ مَاتَتْ فَلَابُدَّ أَنْ تَحْيَا[4]

من المسَلَّم به أنَّ الموت والحياة من حِكَم الله في خَلْقِه، فهو الذِّي يُميت الإنسان ويَهِب له الحياة، ولكنَّ الشَّاعر في هذا البيت شَذَّ عن القاعدة حين استعار صِفَتي الموت والحياة من الإنسان والكائن الحيّ كَكُلّ وألْحَقَها بمعَانٍ مجرَّدة وهي السُّنة، التيّ يقصد بها الطَّريقة أو القاعدة المتعارف عليها في المجتمع في صورة استعاريّة تشخيصيَّة، ذاكرًا المشبَّه (**السُّنة**) وحاذفًا المشبَّه به (**الكائن الحيّ**) ومُبقيًا على شيءٍ من لوازِمه (**الموت والحياة**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

---

[1] - دالّة الاستعارة ودورها في تكوين الدّلالة الإيحائيّة التّفسيريّة: صباح عباس عنوز/ خلود رجاء هادي فياض.ص:1.

[2] - الدِّيوان.ص:209.

[3] - الدِّيوان.ص:242.

[4] - **سُنَّةِ الله**: بمعنى حِكَمُ الله. **سُنَّةٌ**: هي الطَّريقة أو القاعدة.

وقد أَضْفَت هذه الصُّورة على البيت عُمْقًا حيث تخطَّت العلاقات المألوفة في البناء، لتُقِيم علاقات جديدة قِوَامُها الإيحاء وسِعَة الخيال، محرِّكة مشاعر المتلقِّي ومستفزّةً له من خلال الجَمْع بين عالمين؛ عَالم مُتَوَهَّم وعالم مُدْرَكٌ بالحِسّ.

وقد كان لتكرار لفظة (**سُنَّة**) إيقاعٌ موسيقيّ نتيجة للتَّشابه الشَّكليّ بين الكلمتين وقربهما الموقعيّ، وبعدٌ دلاليٌّ نتيجة للاختلاف المعنويّ بينهما، حَيْث قَصَد بالأولى حِكَم الله في خلقه التيِّ يُجرِيها كيفما شاء، في حين قَصَد بالثَّانية القاعدة أو الطَّريقة التيِّ تختفي تارةً حتَّى تنعدم، ثمّ تعود لتتجدَّد من طرف النَّاس.

كان لتجربة الغُربة أثر جليٌّ في نفسيَّة الشَّاعر الذِّي ارتحل بعيدًا عن وطنه ليجد نفسه وَسَط أُنَاسٍ لا يعرفهم وأماكن لم يَعْهَدْها، وبيئةٍ جديدةٍ لم يَأْلَفْها، فقال:(الكامل)[1]

وأَنَا الغَرِيبُ الدَّارِ يَبْكِيهِ الغَمَا مُ أَسًى وَيَنْدُبُهُ الحَمَامُ هَدِيلا

يُقِرُّ الشَّاعر بحقيقة غُربَته ،منذ مستهَلِّ البيت، من خلال إسناده لضمير المتكلِّم (أنا) المعبِّر عن ذات وهويَّة الشَّخص المترائية أمام الآخرين إلى لفظة الغريب بما تنطوي عليه من معاني الألم والحزن والقهر مُتحدِّثًا عن الطُّيور ومظاهر الطَّبيعة وكأنَّها إنسانٌ عاقل، مُشبِّهًا الغَمَام والحَمام بإنسانٍ يبكي تَارةً، ويَنْدُب فقيده تارةً أخرى، ذاكرا المشبَّه (**الغَمَام، الحَمَام**) وحاذفًا المشبَّه به (**الإِنْسَان**) وأتى بما يدلُّ عليه وهو الفعل(**يَبْكِي، يَنْدُب**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، ولعلَّ لجوءه إلى توظيف صُورتَين تشخيصيَّتين في بيتٍ واحدٍ مَردُّه الحنين و الشَّوق إلى وطنه وأهله، إلَّا أنَّ السُّؤال المطروح الآن: لماذا يلجَأ الشَّاعر إلى طَيْر الحَمَام دون غيره؟ ولكنّ هذا الإبهام يزول إذا عرفنا بأنَّ الحمامة ،غالبًا، ما ترمز إلى الشَّوق والحنين والرَّجاء وانتظار الأوْبَة، كما أنَّها تُوحِي بالألفة واجتماع الشَّمل[2]، ولذلك خَصَّها الشَّاعر بالنَّدب والبكاء باثًّا إليها أحزانه وهمومه.

فالشَّاعر نَفَث في مظاهر الطَّبيعة روح الإنسان، وأجْرَى أحْكَام ما يعقل على ما لا يعقل عن طريق التَّشخيص، الذِّي أبْرزَ تجربة الشَّاعر النَّفسيَّة السَّاعية إلى تحقيق نوع من التّوازن بين عواطفه والواقع من حوله عن طريق اللُّجوء إلى الطَّبيعة، ولا شكَّ في أنَّ مثل هذه الصُّور لم تقف عند حَدِّ الزِّينة والزّخرف؛ بل امتدَّت لتُصبح هي المتنفَّس الذِّي كشف كُربَة الشَّاعر وألمه، فجعل القارئ يتفاعل مع عالمه الكئيب، وهو

---

[1]- الدِّيوان.ص:187.

[2]- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الرُّموز والكتابات والصُّور: عبد الله الطيّب.دار الفكر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت ط03،1970،910/1.

ما يدلُّ على صِدقِ عاطفته، فقد نَقَل تجربةً ذاتيَّة عَاشَها، ولذلك لجأ إلى أسلوب التَّشخيص، وغير خافٍ ما تخَلِّفه مثل هذه الصُّور الفنيَّة في النَّصّ من بعدٍ جماليّ؛ فالرّندي تجاوز طلبه الجنس البشريّ في ضرورة مشاركته الألم؛ بل أخذ يطالب مظاهر الطَّبيعة لتقاسمه غربته في شَكْل يبرز تلاحم الإنسان بمظاهر الطَّبيعة فـهي الأصـل وهو الفرع.

ويبدو أنَّ عَجْز الإنسان المغترب عن وطنه عن إقامة علاقات مع أفراد البيئة الجديدة سرعان ما يتحوَّل إلى رَفْض قاطع للواقع المعيش؛ بل والازدراء منه كنوعٍ من التَّمرُّد "إلَّا أنَّ الاغتراب في سياق علم النَّفس متعلِّق بما يحدث للفرد من اضطراباتٍ نفسيَّة وعقليَّة، وما يستشعر من غربة في العالم وفتور أو جفاء في علاقته بالآخرين"[1]، وهي الحالة التيِّ يمرُّ بها الرّندي، وهو بعيد عن وطنه ولاسيما بعد سقوط عددٍ من المدن الأندلسيَّة في أيدي الاسبان.

منح الله للأندلس طبيعة خلاّبة تَسُرُّ النَّاظرين ففيها المروج الخضراء، والسُّهول الواسعة، والرِّياض الجميلة فهام بها الشُّعراء مُتحدِّثين عن جمالها، وواصفين طبيعتها الفاتنة، ومباهج جنانها، في قصائد رائعة وهاهو الشَّاعر في أبيات من ديوانه يَصِفُها بقوله:(الخفيف)[2]

فِي رِيَاضٍ تَبَسَّمَ الزَّهْرُ فِيهَا لِغَمَامٍ بَـكَـتْ دُمـوعَ دَلَالِ

وَجَرَى عَاطِرُ النَّسِيم عَلِيلًا يَتَهَادَى بَيْن الصَّبَا والشَّمَالِ[3]

يبدو أنَّ هناك ارتباطًا وثيقًا بين عالم المرأة وما فيه من جمال وبين عالم الطَّبيعة، فكلاهما صورة وظِلٌّ للآخر، ولما كان هناك تشابهٌ كبير بين المرأة النَّاعمة الرَّقيقة والزَّهرة المتفتِّحة انتقل الفِعْل (**تَبَسَّم**) من عالمه المعروف إلى ما يُعادِله في الطَّبيعة، ويحلّ محلّه في الجانب الجماليّ منها وهو الزّهرة، في صورة استعاريَّة تشخيصيَّة، فذكر المشبَّه (**الزَّهْرَة**) وحذف المشبّه به(**المَرْأة**) وأتى بما يدلّ عليها وهو الفعل (**تبسَّم**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

أمَّا الغَمَام فَغَدت أمْطَاره دُمُوعًا ذُرِفَت من عَيْني حَسْناء تمتاز بالدَّلال، ذاكرًا المشبَّه(**الغَمَام**) وحاذفًا المشبَّه به(**المرأة**) مع الإبقاء على بعض صِفَاتها (**البكاء، الدُّمُوع، الدَّلَالِ**)، وهي صورة تشخيصيَّة أظهرت امتزاج الشَّاعر بمظاهر الطَّبيعة، وتقديمها لها في صورة جديدة تملؤها الحركة والنّشاط.

---

[1] – الاغتراب سيرة ومصطلح: محمود رجب. دار المعارف، الاسكندريَّة، 1978، ص:35.

[2] – الدِّيوان.ص:206.

[3] – **يَتَهَادَى**:يَتَمَايَل. **الصَّبَا**: وتُطْلَق على الرِّيح التيِّ تَهُبُّ من جهة المشْرِق. **الشَّمَالِ**: وهي الرِّيح الآتية من جهة الشَّمال وتمتاز ببرودَتها.

ويستمرّ الشَّاعر في عرض صُوره الاستعاريَّة ،في البيت الثَّاني، حين شَبَّه النَّسيم العليل الآتي من جهة المشرق والشّمال والمتّسم باعتداله وببرودته النِّسبية التيِّ تنعش المرء بالإنسان المتبختر والمتمايل في مشيته، حيث ذكر المشبّه(**النَّسِيم**) وحذف المشبَّه به(**الإنسان**) وأتى بما يدلّ عليه (**جَرَى، يَتَهَادى**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

تُعدُّ فاجعة الموت من أكثر المحن التيِّ قد تُصيب الإنسان فلا يملك إلاَّ صبرًا وتجلُّدا، ولا سيما إذا كان الميِّت مَلكا شجاعا خاض معارك كبرى ضدَّ العدوّ، فكان خير ناصر للإسلام والمسلمين.

يقول الشَّاعر مُتحدِّثًا عن وفاة محمَّد بن نصر أوَّل ملوك بني الأحمر:(البسيط)[1]

فَالصِّيدُ بَاكِيَةٌ وَالخَيْلُ شَاكِيَةٌ وَالرُّمْحُ ذُو وَجَلٍ وَالسَّيْفُ ذُو خَجَلِ[2]

تضافرت العناصر الإنسانيَّة والجمادات في تصوير مشهد حزين على فراق هذا الملك الشُّجاع الذِّي بكى عليه كلّ صاحب سلطان وجاه، وامتدَّ ذلك إلى الخيل التيِّ شَكَت وتذمَّرت من رحيله بعد أن غادر من يمتطيها لِيَخُوض غِمَار المعارك بما فيها من استعمال للسُّيوف والرِّماح، ولكن أين كلُّ ذلك بعد أن صار الرُّمح خائفًا فزعًا من مصيره الذِّي سيلقاه، والسَّيف خَجِلا فلا يخرج من غمده.

وتبدو جماليَّة هذه الصُّورة الشِّعريَّة في هذا البناء المتوازن من خلال تشخيص الخيل والرّمح والسّيف في هيئة إنسان مُلحقًّا بعضًا من صفاته وهي (الخَوْف،الشَّكوى، الخَجَل) بعالم الحيوان وعالم الجماد في صور استعاريَّة جميلـة ذاكرًا المشبَّه(**الخيل، الرّمح، السّيف**) وحاذفا المشبّه به(**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنيَّة، ولا شكّ في أنَّ مثل هذا التَّوازن يستحسنه المتلقِّي،حيث جاءت مفردات الشَّطر الأوَّل متوازنة مع ألفاظ الشَّطر الثَّاني، وهو توازن مبنيّ على أساس علاقة تماثليَّة، على نحو أظهر رغبة الشَّاعر في إظهار تماثل الحزن وتشارك العالمين؛ العالم الحيّ والجامد في البكاء على الفقيد والتحسُّر على رحيله، فهو لم يكتف بالبكاء على فقيده بل " يُحمِّل الموجودات وعناصر الطَّبيعة وِزْر مفارقته الحياة، ويرى لبكائها عليه بعد موته تخفيفًا عنه وقد وَاجَه قَدَر الموت مُجبَرا، وتعظيمًا لشأنه في الحياة، وأسفًا على أنَّه قد مات"[3]، فتتعمَّق دلالة الفَقْد وينتقل الجانب الانفعاليّ من المبدع إلى المتلقِّي في أسلوب مؤثِّرٍ وفعَّال.

وعن هذه الخاصيَّة التيِّ تتميَّز بها الاستعارة يقول الجرجاني:" فَإِنَّك لتَرى بها الجَمَاد حَيًّا ناطِقًا والأَعْجَم فَصِيحًا والأجْسَام الخُرسَ مُبينَةً والمعَاني الخَفِيَّة بَادِيَةً جَليَّة...إنْ شِئْت أَرَتْكَ المعَانِي اللَّطِيفَة التيِّ هي

[1]- الدِّيوان.ص:198.

[2]- **الصِّيدُ**: كلّ ذي صَول وطُول من ذوي السُّلطان. **وَجَلٍ**:الخَوف أو الفَزَع.

[3]- رثاء النَّفس في الشِّعر الأندلسيِّ: مقداد رحيم. ص: 300-301.

من خَبَايَا العَقْل كأنَّها قد جُسِّمَتْ حتىَّ رأتْهَا العُيُون، وإن شِئْتَ لطَّفتِ الأوصَاف الجسمانيَّة حتىَّ تعود روحانيَّة لا تنالها إلّا الظنون"[1] وبذلك يكتسب النَّص حركة والمعنى عمقًا وتأثيرًا في المتلقِّي.

وهكذا استطاع الشَّاعر من خلال توظيفه للصُّور المكنيَّة بشكل مُكثَّف في البيتين التَّعبير عن جمال البيئة الأندلسيَّة كما رسمها خياله، مازجًا إيَّاها بعالم الإنسان المليء بالحركة، محفِّزًا ،في الوقت نفسه، القارئ لإيجاد الرَّوابط الدّلاليَّة بين العناصر المتباينة، والتيِّ تتطلَّب منه دراية ومعرفة بأساليب اللُّغة وأدواتها التَّخييِّليَّة والفنيَّة.

ب- الاستعارة التّصريحيَّة:

وهي التيِّ يُصرّح فيها بلفظ المشبّه به دون المشبَّه، وقد ورد هذا النَّوع من الاستعارة بشكلٍ قليل في ديوان الرّندي مقارنة بالاستعارة المكنيّة.

سار الرّندي على نَهج الشُّعراء القدامى في كثير من الصُّور الاستعاريَّة حين شبَّه ممدوحه في مواضع كثيرة بالبَدر في نُوره وضِيَائه، وبالبحر في جوده وكرمه في صُور نمطيَّة تمتاز بالرَّتابة، مثل قوله:(الطَّويل)[2]

فَأَخبرتُ عَنْ بَدرٍ مِنَ الحُسْنِ كَاملٍ وَحَدَّثَ عَنْ بَحْرٍ من الجُودِ مُزْبِدِ[3]

يُقدِّم لنا الشَّاعر من خلال هذا البيت صُورة لممدوحه الذِّي شبَّهه بالبدر في حُسْنه وضِياءه وإشراقه والبحر في كرمه وجوده الشَّبيه بِزَبَد البحر، فيغدق من أمواله على قاصديه وطالبي جدواه، ليبلغ بذلك أعلى مراتب السِّيادة، ويبدو أنّ المبالغة في الفعل أمرٌ محمود وهو سبب الإشادة، ذلك أنَّ " الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامّة، وإنَّما تمدح بالإغراق والتَّفضيل بما لا يتَّسع غيرهم لِبَذْلِه"[4]، وهو تمامًا ما فَعَله الشَّاعر، فحذف المشبَّه وهو (**الملك**) وذكر المشبَّه به (**البَدْر، البَحْر**)، والقرينة التيِّ مَنَعَتْنا من إيراد المعنى الحقيقيّ هنا لفظيَّة تمثَّلت في كلمتي (**الجُود، الحُسْن**) على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة.

فمثل هذه الصّورة الاستعاريّة وإن كان قوامها الأوّل هو التّشبيه، إلّا أنَّها تختزن طاقاتٍ إيحائيَّة ورمزيَّة من شأنها الجَمْع بين المتباعدات وتوليد دلالة جديدة مبنيَّة على عنصري التّداعي[5] وتراسل الحــواس المنبثقين من

---

[1]- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني.ص:43.

[2]- الدِّيوان.ص:131.

[3]- **مُزْبِدِ**: يُقَال: زَبَد البَحْر؛ بمعنى الرَّغوة التيِّ تَعْلُوه فَيَقْذِف بها.

[4]- العمدة: ابن رشيق.344/02.

[5]- **التَّداعي**: ويقصد بها استحضار الأفكار واسترسالها من طرف المبدع دون إرادته انطلاقا من خياله وملكاته التّذوقيّة والإدراكيّة ممّا يسمح له بالتّجديد في صورة الكلمات وتفتيق أساليب اللّغة وتنويعها.

خيال المبدع بالدَّرجة الأولى[1].

ونجده يقول في السِّياق نفسه:(مخلع البسيط)[2]

أَهْلًا بِبَدْرٍ بَدَا نَهَارَا فَأَخْجَلَ الشَّمْسَ إِذْ أَنَارَا

يُرحِّب الشَّاعر ،منذ الوهلة الأولى، بقدوم الممدوح مستعملاً لفظة التَّرحيب (**أَهْلًا**) مُشبِّهًا إيَّاه بالبدر في سموّ مكانته ورفعتها، ولكن الملاحظ ،هنا، أنّه خالف المألوف وانزاح عنه، حين جعل البدر يظهر في عزّ النَّهار، وليس ليلا على نحو يشحذ خيال القارئ ويربكه، ذاكرًا المشبَّه به (**البَدْر**) وحاذفًا المشبّه (**الممدوح**) على سبيل الاستعارة التّصريحيّة.

أمَّا في الشَّطر الثَّاني فَصوَّر الشَّمس المنيرة في هيئة فتاة عذراء خَجِلة من النَّظر في وجه الممدوح الذّي فاق ضياءه نور وجهها، فذكر المشبَّه (**الشَّمس**) وحذف المشبَّه به (**الفتاة**) وأتى بشيئ من لوازمها وهو (**الخَجَل**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

ولاشكَّ في أنَّ توظيف الشَّاعر لصورتين استعاريَّتين أحدهما تصريحيَّة والأخرى تشخيصيَّة مقصديَّة حيث أراد من خلال ذلك إشراك مظاهر الطَّبيعة في عمليَّة المدح، والإشادة والوصول بالمعنى إلى أقصى غاياته.

ويقول أيضًا:(الوافر)[3]

بُدُورُ مَحَاسِنٍ وَلُيُوثُ بَأْسٍ وَأَبْحُرُ أَنْعُمٍ لَكِنْ عِذَابُ[4]

لا يقف الشَّاعر عند حدِّ الإشادة بالممدوح وحده؛ بل يمتدُّ ذلك إلى قومه الذِّين يمثِّلون الأصل والمرجعيَّة الذِّهنيَّة والخُلقيَّة له، حيث يَصِفُهم بالبُدُور حُسْنًا، والأُسُود شجاعةً وإقدامًا يوم الوغى، والبَحر جُودًا وكرمًا، فالله أَنْعَم عليهم من رزقه، وفَضَّلهم على كثيرٍ من عباده، وخَصَّهُم بصفاتٍ حميدة تؤهِّلهم لاحتلال أعلى مراتب السِّيادة ليس هذا فحسب؛ بل إنَّ الحديث عنهم يُطَاب ويُسْتَسَاغ لِكُلِّ سامِع

---

[1]- مستويات التّشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي: بلقاسم دكدوك.أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراة العلوم في الأدب العربي الحديث بإشراف: محمّد زغينة. جامعة الحاج لخضر باتنة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 1429هـ-1430هـ/2008م-2009م، ص:151-152.

[2]- الدِّيوان.ص:149.

[3]- الدِّيوان.ص:108.

[4]- **أَنْعُمٍ**:ج.م: نِعْمَة؛ ويُقْصَد بها الخير واليُسر وسِعَة الرِّزق. **عِذَابُ**:ج.م: عَذْب: ويُطْلَق على كُلِّ شيءٍ طيِّب مُسْتَسَاغ.

عارضًا كُلَّ ذلك في قالبٍ استعاريٍّ، صَرَّح فيه بلفظ المشبَّه به (**بُدُور، لُيُوث، أَبْحُر**) وحَذَف المشبَّه (**القَوم**) أمَّا القرينة فهي لفظيَّة تمثَّلت في:(**مَحَاسِـن بَأْسٍ**) على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة.

إنّ مثل هذه الصُّور المكثَّفة "تتضمَّن موت اللُّغة وبَعْثها في آن واحد، وليس بوسع الشَّاعر فيها أن يسمِّي الأشياء بأسمائها، وليس بوسعه أن يقول لنا كلمات أو تراكيب محايدة، إنَّه يلجأ في الاستعارة إلى انتهاك قوانين اللُّغة العاديّة، ليوحي ويوصل عاطفته وفكرته وتجربته"[1]؛ فالتَّعبير عن التَّجارب الشِّعريَّة والشُّعوريَّة بلغة مباشرة لا تجذب انتباه المتلقِّي بخلاف الصُّورة الاستعاريَّة التيِّ تعتمد على دمج المتناقضات والتَّكثيف، وإبداع معاني جديدة منحرفة عن المعنى الحقيقيّ، انطلاقًا من مقدرة الشَّاعر على التَّخييّل.

كانت الأندلس بما تتميَّز به من اخضرار ووفرة ماء جنَّة فوق الأرض هام بها الشُّعراء وأُغْرِموا بها حتيَّ غدت الملهم الأوَّل لشعرهم، فإذا ما جنَّ اللَّيل كانت مجالس الخمرة ملاذهم بما تبعثه من أُنْس، وكأنِّ بأهل الأندلس يرتمون بين أحضان الخمرة هُروبًا من الواقع الصَّعب، والشُّعور بالغربة والضَّياع الذِّي صار يُلازِمهم وخاصَّة بعد سقوط عددٍ من المدن الأندلسيَّة، حيث يصفها بقوله:(الرَّمل)[2]

دُرَّةٌ ضُمَّتْ عَلَى يَاقُوتَةٍ أَمْ لُجيْنٌ فِيهِ ثَوْبُ عَسْجَدِ[3]

لا يتوانى الشَّاعر ،في هذا البيت، عن وَصْف الخمرة وتشبيهها بالدُّرة والياقوت واللُّجين والذَّهب موظِّفًا معجمًا شعريًّا حافِلاً بالألفاظ الدَّالة على مختلف أنواع الجواهر والأحجار الكريمة، في صور استعاريَّة تصريحيَّة مُكثَّفـة ذاكرا فيها المشبَّه به(**درّة يَاقُوتَةٍ، لُجَيْن، عَسْجَدِ**) وحاذفًا المشبَّه (**الخَمْرَة**)، وكان لتوالي هذه الجُمل الوصفيَّة بهذا الكمّ دلالة لطيفة؛ إذ وَصَفَت استغراق الشَّاعر في نشوته نتيجة شُربِه لها.

ويقول أيضًا:(الكامل)[4]

مَا كَأْسُهَا مَا خِلْـتَ لَـكِـنْ دُرَّةٌ بَيْضَاءُ تَحْمِلُ عَسْجَدًا مَحْلُولَا[5]

خُذْهَا عَنِ الوُدِّ الصَّرِيحِ صَرِيحَةً عَذْرَاءَ وَاجْـعَلْ عُـذْرَهَا مَقْبُولَا[6]

---

[1]- الاستعارة في شعر ابن الأبَّار: محمّد الشوادفى محمّد.رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، بإشراف:أحمد يوسف علي. جامعة الزّقازيق كليّة الآداب، قسم اللّغة العربيّة، ص:152.

[2]- الدِّيوان.ص:135.

[3]- **دُرَّةٌ**: وهي اللُّؤلؤة العظيمة. **يَاقُوتَةٍ**:حَجَر من الأحجار الكريمة يُستعْمَل للزِّينة. **لُجيْنٌ**: وهي الفضَّة. **عَسْجَدِ**: وهو الذَّهَب.

[4]- الدِّيوان.ص:187-188.

[5]- **مَحْلُولَا**:أي سَائِلًا مُذَابا.

[6]- **صَرِيحَةً**: أي خالصة لا يَشُوبُها شيء.

تُعَدّ الخمرة من أهمِّ مكوِّنات مجلس الأنس، ولذلك نرى الشَّاعر يجتهد في التَّرغيب لتذوُّقها، مُشبِّهًا إيَّاها بالدُّرة الثَّمينة، وبالذَّهب في لونها الشفَّاف الذِّي يسحر شَارِبها، والتيِّ لا تشوبها أيَّة شائبة، ليس هذا فحسب بل يمتدُّ ذلك إلى تشبيهها بالعذراء، وهي صفة استمدَّها من عفَّة المرأة وكرامتها وطهارتها، متمنِّيًا أن تكون رقيقة مثلها فتتفاعل معه، وتنجذب إليه، لأنَّها أمله في إنقاذه من معاناته وتحليقه إلى عالم اللَّذات فهي مجلبة للسَّعادة تحُول بين المرء ومتاعبه اليوميَّة، عارضًا كلّ ذلك في قالبٍ استعاريٍّ، صَرَّح فيه بلفظ المشبَّه به(**دُرَّةٌ، عَسْجَدًا، عَذْرَاءَ**)، وحذف المشبّه (**الخمرة**) مُكتفِيا بضمير الغيبة عند حديثه عنها(**كَأْسُهَا، عُذْرَهَا**) والقرينة ،هنا، لفظيَّة تمثَّلت في(**كَأْسُهَا**) على سبيل الاستعارة التّصريحيّة.

وهكذا استطاع الشاعر الجمع بين الحركة واللون واللمس والذوق[1] في صور متلاحقة تظهر قدرته على ترجمة ما يعتمل في نفسه من ناحية، وعلى مزج الصور من ناحية أخرى.

ويبدو من خلال استخدامه لفعل الأمر(**خُذْهَا**) أنَّه يخاطب نديمه، فالمتعة بمفهومها الشَّامل هي الهمّ المحوري للشَّاعر يلتمسها في الخمرة بما تبعثه من نَشْوةٍ وأُنْس.

ويُشَبِّهُهَا في موضع آخر بالهِلَال فيقول:(الكامل)[2]

لَا بَلْ هِلَالٌ وَالزُّجَاجَةُ هَالَةٌ نَظَمَتْ عَلَيْهِ حُبَابَهَا إِكْلِيلاَ[3]

استعان الشَّاعر بالتَّشكيل الصُّوري لإبراز صفات الخمرة وإبراز مزاياها، فهي مثل الهلال في ضياءها ونُورها، أمَّا الزُّجاجة فهي شبيهة بدارة القمر المحيطة به على الدَّوام، والتِّي تُخَيَّل للنَّاظر وكأنَّها إكليل من الورود والأزهار وُضِعَت فوق الرَّأس أو أُحيطَت بالرَّقبة قَصْد التّزيُّن بها، مُعوِّلاً في نقل المشهد على نمطين من الصُّور؛ تمثَّلت الأولى في الاستعارة التَّصريحيَّة (**بَلْ هِلَالٌ**) حين ذكر المشبَّه به (**هِلَالٌ**) وحذف المشبَّه (**الخمرة**)، والتَّشبيه البليغ في قوله:(**الزُّجَاجَة هَالَةٌ**)؛ إذ ذكر طرفي التَّشبيه وحذف الأداة، أمَّا وجه الشَّبه فهو انعكاس إشعاع الخمرة على الزّجاجة تمامًا مثل امتداد نور الهلال إلى الدَّائرة من حوله.

وإذا كانت الخمرة تُسْبِي العُقول، وتُغيِّب شاربها عن الواقع المرير المحيط به؛ فإنَّ الشِّعر يسحر القلوب

---

[1]- **الحركة**: تظهر من خلال حمل الكأس وإدارتها بين الشَّاربين. **اللَّون**: يتجلَّى في لونها الذَّهبيِّ الذِّي يشعُّ ضِيَاء. **اللَّمس**: يبرز من خلال حمل كأس الخمرة وأحيانا الزُّجاجة. **الذَّوق**: يتجلَّى من خلال وصفها بالمحلول وهو السَّائل المنساب كالماء.

[2]- الدِّيوان.ص:189.

[3]- **هَالَةٌ**: وهي الدَّائرة الضَّوئيَّة التيِّ تُحيط بالقَمَر. **حُبَابَهَا**: بمعنى ضَوْءَها. **إِكْلِيلاَ**: ويُقصَد بها الباقة من الوُرود التيِّ تُشَكَّل في هيئة تَاج تُوضَع على الرَّأس، أو تُزَيَّن بها الرَّقبة.

والعقول معا بجمال أسلوبه، وروعة بيانه، وجزالة ألفاظه، وفي ذلك نجده يقول:(الطَّويل)[1]

وَأُهْدِي لَكَ السِّحْرَ الحَلَالَ وَإِنَّمَا هُوَ المَذْهَبُ المُخْتَارُ مِنْ رَائِقِ الشِّعْرِ[2]

لما كان البذل والعطاء الجزيل صفة من الصفات الحميدة التيّ يتناقلها الملوك العرب عبر العصور، ولما كان الشِّعر وسيلة المبدع الوحيدة التيّ يبذلها مقابل الجود والكرم اللّذين يتلقّاهما، هاهو الرّندي في مُستهلّ بيته يُهديه لممدوحه من خلال توظيفه للفعل (**أُهْدِي**)، ولكنَّه استعار لفظة السِّحر ونَقَلَها من عالمها المألوف في الشَّعوذة إلى عالم الإبداع حين أطلق عليه وَصْف (**السِّحْر الحَلَال**) و في ذلك تناص مع قول الرَّسول الكريم صلَّى الله عليه وسلَّم "**وإنَّ مِنَ البَيَان لَسِحْرًا**"[3]؛وسُميّ كذلك لأنَّ صاحبه يُوضِّح الشَّيء المشكل بسحر بيانه، ولطف عباراته مع قدرته على تحسين القبيح وتقبيح الحسن، ويبدو أنَّ الشَّاعر لم يجد أبلغ من الصُّورة الاستعاريّة لإيصال مقصوده حيث ذكر المشبّه به (**السِّحْر الحَلَال**) وحذف المشبَّه (**الشِّعر**) على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة.

وعلى هذا الأساس يبقى النّصّ الأدبيّ " ملتقى تأويلاتٍ وأشكال من الفَهْم يطرحها القارئ بُغيَة الكَشْف عن المعنى ومعنى المعنى"[4]، فهو وحده القادر على حلّ مُستغْلَقاتِه، وتفسير معناه انطلاقًا من خلفيَّته المعرفيَّة والإيديولوجيَّة، وتمكُّنه من الوسائل الفنيَّة والبلاغيَّة.

ويقول أيضًا مُعبِّرًا عن فرحته بازدياد مولودٍ:(البسيط)[5]

أَهْلًا بِهِ إِذْ بَدَا فِي صُورَةِ البَشَرِ نَجْمٌ تَوَلَّدَ بَيْنَ الشَّمْسِ وَالقَمَرِ

يُرحِّب الشَّاعر ،منذ الوهلة الأولى، بقدوم هذا المولود الجديد مستعملا لفظة التَّرحيب (أَهْلًا) التيّ تُظْهِر مَدى فَرَحِه وموقفه من الشَّخص المرحَّب به " فإذا سمعها المتلقِّي استطاع أن يدرك ما وراءه من مشاعر...فيتسلَّل لفظها إلى أعماقه مُصطحِبًا معه الشُّعور بالأمن والطّمأنينة"[6] أمَّا تأثيرها فهو غير مقتصرٍ

---

[1]- الدِّيوان.ص:154.

[2]- **السِّحْرَ الحَلَالَ**: هو الشِّعْر. **رَائِقِ**: أيْ خَالصٍ وصَاف.

[3]- الحديث رواه البخاري. فتح الباري للحافظ بن حجر العسقلاني،كتاب الطِّب، باب " إنّ من البيان لسحرا"، رقم الحديث 5767، دار المعرفة، بيروت،237/10/12.

[4]- مقاربة سيميائيَّة لقصيدة "نشيد الجبّار أو هكذا غنَّى برومثيوس" لأبي القاسم الشَّابي: السَّعيد بوسقطة. مجلّة التّواصل في اللُّغات والثَّقافة والآداب، جامعة باجي مختار عنَّابة، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، عدد 31سبتمبر 2012، ص:76.

[5]- الدِّيوان.ص:158.

[6]- بلاغة أساليب التَّحيَّة في الشِّعر العربيّ: محمَّد بن علي الصَّامل. مجلَّة جامعة أمّ القرى لعلوم الشَّريعة واللُّغة العربيَّة وآدابها، ج16، ع28 شوَّال 1424هـ، ص:248-249.

على المستمع فحسب؛ بل يمتدُّ إلى الشَّاعر، ولذلك شبَّه المولود بالنَّجم في ارتفاعه وسموِّه وقد تولَّد بين كوكبين هما الشَّمس والقمر، آخذا من الأولى نُورها وإشعاعها، ومن الثَّاني ضِيَاءه وجمال محيَّاه، ولعلَّه قَصد بهما أَبَوَيه، ذاكر المشبّه به (**النَّجْم**) وحاذفًا المشبَّه (**المولُود**) على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة، ويلاحظ هنا توظيف الشَّاعر لمعجم شعريٍّ يتضمَّن الألفاظ الدَّالة على الكواكب مثل:(**نَجْمٌ، الشَّمْس، القَمَر**) بهدف الإعلاء من شأن المولود واستبشار الخير من قُدُومه.

ذاق الرّندي مرارة الألم والحرمان عند فقد ابْنِه محمّد، ولما لم يستطع كَتْم معاناته، جاشت شاعريته بأبيات رثى فيها نفسه من خلال البكاء عليه، ولا أحد يشكّ في صدق عاطفته، فالقارئ أمام والد يندُب ولده، وأيُّ شيءٍ في الوجود يُضَاهي فقدان الابن.

ولاشكَّ في أنّ الحديث عن المعاناة في الشِّعر " غنيٌّ عن البَيَان إنَّ المرثيَّة تذكي الوجدان، وتُثير الإحساس فهي تعبير عن حزنٍ صادقٍ معتدلٍ، والرِّثاء بابٌ رحبٌ فسيح يتباين في كثير من مناحيه المنهجيَّة، وقد عني الشُّعراء ببثِّ مشاعرهم النَّفسيَّة فيما تفيض به طبائعهم، وتعبِّر عن أشعارهم لعلَّه يكون لهم في ذلك عَزاء "[1]، فهذا الغرض الشِّعريّ هو المتنفَّس بالنِّسبة للشَّاعر للتَّعبير عن ألمه وحزنه النَّاتجين عن فَقْد عزيزٍ غال، حيث نجده يقول في إحدى أبياته: (الطَّويل)[2]

وَإِنْ كُنْتَ زَهْرًا جَفَّ إِذْ أَخْلَفَ الحَيَا فَمَالَكَ لَا تَحي وَدَمْعِيَ كَالقَطْرِ[3]

يبدو أنَّ مشاعر الحزن تمكَّنت من وجدان الرّندي الذِّي انتقل وَصْفُه من العالم الإنسانيِّ إلى عالم الطَّبيعة مُلحِقًا لفظة (زَهْرًا) بالإنسان، حين شبَّه ابنه الفقيد بها، فذكر المشبَّه به (**زَهْرًا**) وحذف المشبَّه (**ابنه**) على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة.

ويتساءل الشَّاعر مُستنكِرًا سبب موته وجفافه، فإذا كان المطر قد نَكص عهده وعدل عن الهُطول فإنَّ دموعه كانت البديل، فسالت بشكلٍ متتابعٍ ودون توقُّف، وهو تساؤل أظهر الحالة النَّفسيَّة الصَّعبة التيِّ يمرُّ بها الشَّاعر، ورفضه القاطع لفكرة أنَّه لم يعد قادرًا على رؤيته من جديد، وقد كان للتَّجنيس بين:(**الحَيَا تَحي**) أثرٌ موسيقيٌّ بارز من خلال التَّشاكل الصَّوتي بين اللَّفظتين، الذِّي امتدَّ إلى تشابه دلاليٍّ؛ ذلك أنَّ الحَيَا سبب الحَياة وعلَّة استمرارها ولكنَّه ،في هذه الحالة، صار عديم الجدوى والنَّفع.

[1] - دراسة الجانب الفنيّ في المرثيَّة الأندلسيَّة: حسين يوسف خريوش.ص:99.

[2] - الدِّيوان.ص:153.

[3] - **جَفَّ**: يَبِس. **أَخْلَفَ**: يُقَال: أَخْلَفَ الغَيْث؛ بمعنى كان على وَشْك الهُطُول ثمَّ عَدَل ونَكص عنه. **الحَيَا**: المطر. **القَطْرِ**:هو المطر.

يتّضّح ،ممَّا سَبَق، أنَّ الرّندي عَمَد في ديوانه إلى توظيف الاستعارة بنوعيها المكنيَّة والتَّصريحيَّة، وإن كانت الأولى بشكلٍ مُكثَّف أكثر من الثَّانية مُشخِّصًا مظاهر الطَّبيعة والجَمَادَات تارةً، ومُجسِّمًا لها تارة أخرى في صور حركيَّة نابضة بالحياة، وهدفه من وراء ذلك تحقيق مقصديَّة بلاغيَّة وجماليَّة ينتفي فيها مبدأ الصِّدق والكذب، لتغدو الصُّور الاستعاريَّة مُكوِّنًا بنائيًّا يتَّسم بالمراوغة والانحراف، ومنفتحَة على قراءات وتأويلاتٍ عدَّة انطلاقًا من السِّياق والأطُر الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة للمبدع "ذلك أنَّ الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا ينكشف إلَّا لمن يعرف، ويُحسُّ بأنَّها من هذا المحيط الذِّي حلَّت به"[1]؛ كما أنَّها وليدة مخيَّلة الشَّاعر الذِّي يستطيع الجَمْع بين العناصر المتباعدة والمتناقضة أحيانًا بشكل فاعلٍ شرط أن يُجِيد رَسْمَها بالإضافة إلى ضرورة وجود مُتلقٍّ فَطِنٍ قادرٍ على فَكِّ رُموزها، واستكشاف مَغَالِيقها.

أراد الشَّاعر من خلال توظيفه لهذه التّركيبات تَشْكِيل صُورٍ قادرة على الانتقال بالمتلقِّي إلى عالم مُتخيَّل بعيدٍ كلّ البُعد عن الواقع المعيش في الأندلس باضطراباته الكثيرة، وصراعه الدَّائم حول السُّلطة في مقابل مَدٍّ مسيحيّ طال معظم المدن والحصون، محاولاً إخراج المتلقِّي من دائرة المألوف إلى غير المألــوف فهو يُفَكِّك العلاقات المتداولة، لِيُعيد تركيبها في هَيْئةٍ جديدة مُستخدِمًا خَيَاله وحَوَاسه، ومعتمدا على عنصري الإيحاء والتَّكثيف اللّذين يطبعان الصُّورة بطابع الغُمُوض والانْفِلات من الدِّقة والتَّحديد إلى مجالاتٍ رَحْبَة بوسعها تَمَثُّل تجربة الشَّاعر تَمَثُّلاً جماليًّا.

3- الكناية:

تتّفق جُلّ الآراء[2] على أنَّ الكناية هي الكلمة التيّ أُرِيد بها معنى مع وجود قرينة تسمح بإرادة المعنى الأصليّ، وهو ما يجعلها قريبة من مفهوم الاستعارة، إلاَّ أنَّ الفرق بينهما يكمــن في أنَّ الكنــاية لا تُصَــرِّح

[1] - جماليّات الأسلوب. الصُّورة الفنيَّة في الأدب العربي.فايز الدَّاية. دار الفكر، سوريا، ودار الفكر المعاصر، لبنان، ط2، 1990 ص:120.

[2] - يُقْصَد به آراء من تحدَّثوا عن الكناية مثل: الجاحظ، أبو هلال العسكري، عبد القاهر الجرجاني، ابن المعتزّ، ابن سنان الخفاجي، قدامة بن جعفر، ابن رشيق القيرواني وغيرهم.

باللّفظ وإنّما تعتمد على عنصر التّلميح[1]، وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام؛ الكناية عن صفة، والكناية عن موصوف والكناية عن نسبة، وسنحاول ،هنا، إيراد نماذج شعريّة لكلّ من هذه الأنواع الثّلاثة، ومعرفة إلى أيّ مدى أَسْهَمَت هذه الوسيلة البلاغيّة في تعميق الدّلالة، وإِضْفَاء جماليّة على النّص الشّعري.

أ- الكِنَاية عن صِفَة:

وفيها يَتِمّ التّصريح بالموصوف وبالنِّسبة إليه مع إخفاء الصِّفة المطلوب إبرازها، وإبقاء ما يدُلّ عليها[2] ومن أمثلتها في ديوان الرّندي قوله:(المنسرح)[3]

وَتَتَحَامَى الجُيُوشُ صَوْلَتَهُ لِأَنَّهُ وَحْدَهُ يُبَدِّدُهَا[4]

يشيد الشّاعر ،في هذا البيت، بخصال الممدوح موظِّفًا الكناية في قوله:(**تَتَحَامَى الجُيُوشُ صَوْلَتَهُ**) وهي كناية عن **الشّجاعة والإقدام** ولاسيما في الحروب، فالجيوش تخاف بطشه وسطوته لعلمها أنّه يُفَرِّق جُموعها ويبدِّد اتّحادها، والدّليل على ذلك غلبته في كثير من المواقع حتىّ صار النّصر لصيقًا به، يحلّ معه أينما حَلَّ وارتحل، ولا شكَّ في أنَّ لجوء الشّاعر إلى التّلميح لا التّصريح أسهم في تعميق الدّلالة أكثر

[1] – ترجمتها في:

– الكناية والتّعريض: أبو منصور عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل الثّعالبي (ت.329هـ). دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998، ص:21.

– دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني.ص:113.

– تحرير التّحبير: لابن أبي الاصبع المصري (585هـ-654هـ). تقديم وتحقيق:حفني محمَّد شرف. ص:143.

– أصول البلاغة:كمال الدِّين ميثم البحراني. تحقيق. عبد القادر حسين، دار الشّروق،1401هـ-1981، ص:73.

–البلاغة الاصطلاحيَّة: عبده عبد العزيز قلقيلة. دار الفكر العربي،ط3، 1412هـ-1992م، ص:100.

– البديع: ابن المعتزّ.ص:83.

– في البلاغة العربيّة -علم البيان-: عبد العزيز عتيق.دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1405هـ-1985م، ص:203.

– علوم البلاغة – البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي. دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط3، 1414هـ-1993م، ص: 308.

– مدخل إلى البلاغة العربيّة- علم المعاني، علم البيان، علم البديع: يوسف أبو العدوس. دار المسيرة للنَّشر والتّوزيع، ط1،1427هـ-2007م ص:212.

– مفتاح العلوم: السكّاكي. ص:402.

[2]– الكناية والتَّعريض: الثّعالبي. ص:21.

[3]– الدِّيوان.ص:129.

[4]– **تَتَحَامَى**: تتجنَّب. **صَوْلَتَهُ**: شِدَّتُه وَسَطْوته في الحروب. **يُبَدِّدُهَا**: يُفَرِّقها.

و إضفاء جماليّة على البيت من خلال تحريك ذهن المتلقّي لإيجاد الصِّفة المرَاد إثباتها في الممدوح، ولكنَّها لا تحتاج كثيرًا إلى تأمُل وأناة لأنَّها من الكنايات الواضحة القريبة.[1]

ويقول في السِّياق نفسه:(المديد)[2]

يَزِعُ الآسَـادَ مُغْـضَبَةً وَيَرُدُّ الجَيْشَ مُحْتَفِلَا[3]

وَيُرِيكَ المَوْتَ يَحْمِلُهُ بَيْنَ عَيْـنَيْهِ إِذَا حَمَلَا

لم يقف الشَّاعر عند حدّ إبراز شجاعة الممدوح وإقدامه في ساحة المعركة؛ بل اتَّبع في ذلك مسلك الغلوّ والمبالغة حين جعل الرِّجال الأبطال يَثُورون غضبًا وانتقامًا، لأنَّه فرَّق شَمْلَهم وشَتَّت صفوفهم، وهذا ما تجلَّى في قوله:(**يَزِعُ الآسَـادَ مُغْـضَبَةً**) وهي كناية عن **قُوَّته وبَطْشِه بالشُّجعان** الذِّين يَفوقهم بأسًا والأسلوب نفسه في قوله:(**وَيَرُدُّ الجَيْشَ مُحْتَفِلَا**) وهي كناية عن **النَّصر**؛ ذلك أنَّ الاحتفال لا يكون إلَّا في المناسبات السَّعيدة ولاسيما الفوز في الحرب، وجاء البيت الثَّاني ليعضد الأوَّل ويسنـده من خـلال قـولـه:(**وَيُرِيكَ المَوْتَ يَحْمِلُهُ**)، وهي كناية عن **شدَّة الفَتْك بالأعداء** دون رحمة ولا شفقة منه، وكثرة عدد القتلى الذِّين صَرَعهم في ميدان المعركة.

أراد الشَّاعر ،من خلال عرضـه لهذه الصُّور الكنـائيَّة بهذا الشَّكل المكثَّف، إقناع المتلقِّي بوجهــة نَظَرِه وجعله ينبهِر بشجاعة ممدوحه الذِّي رَفَعه فوق مستوى البشر العاديِّن، وتزيِّن فكرته لتأخذ طابعًا جماليًّا

[1]- **الكناية الواضحة القريبة**: هي التيِّ ينتقل فيها المتلقِّي من المعنى الأصليّ إلى المعنى المراد إبرازه من دون وَاسِطَة لِوُضُوحِها.

[2]- الدِّيوان.ص:184.

[3]- **يَزِعُ**: بمعنى يَكُفّ ويفرِّق. **الآسَـادَ**: ج.م: أسد. ويقصد بهم ،هنا، الأبطال. **مُغْـضَبَةً**: أي غاضبة وثائرة. ونجد المعنى نفسه في قوله:(البسيط)

كَمْ جَنْدَلَتْ يَدُهُ مِنْ كَافِرٍ فَغَدَا تَبْكِيهِ مِنْ أَرْضِهِ أَهْلٌ وَوِلْدَانُ

في الشَّطر الأوَّل من البيت كناية عن قوَّة الممدوح ومَقْدِرَتِه على الفَتْك بالأعداء. يُنْظَر:

- الدِّيوان.ص:234. وأيضا في قوله:(الطويل)

هُنَاكَ تَرَى مَا يَفْعَلُ القَوْمُ فِي العِدَا فَتُبْصِرُ شَخْصًا وَاحِدًا يَغْلبُ الأَلْفَا

تجلَّت الكناية في الشَّطر الثَّاني، وهي كناية عن البَأس والسَّطوة في الحروب، ويلمس القارئ للبيت مبالغة وغُلوًّا؛ إذ لا يمكن تَصَوُّر أنَّ شخصًا واحدا يستطيع الفَتْك بألفٍ من الرِّجال في ساحة المعركة، ولكنَّ الحَيْرة تَزُول إذا علمنا بأنَّ الشَّاعر يُرِيد الإعلاء من شأن الممدوح وتصويره في هيئة البطل الأسطوريّ الذِّي يمتاز بِقِوى خارقة تَرفعه فوق مستوى البشر العاديِّن.

مؤثِّرا.

ويقول في موضعٍ آخر:(الوافر)[1]

إِذَا مَا قِيلَ فِي يَدِهِ غَمَامٌ فَقد بُخِسْتَ وَقَدْ مُدِحَ الغَمَامُ[2]

ففي قوله:(**يَدِهِ غَمَامٌ**) كناية **عن الكرم والجود والسَّخاء**؛ فهو كالغَمَامة المحمَّلة بالمطر الذِّي ينزل فَيُحيي الأرض بعد مماتها، ويُعيد الخضرة لليابس منها، ولكن يبدو أنَّ تشبيهه به غير كاف، وهذا ما يظهر في الشَّطر الثَّاني من البيت، حيث اعتبر أنَّ هذه المقارنة غير كافية، فهي مَدْح للغمام، وإبخاس لمكانة الممدوح الذِّي لم يُوَفَّ حَقَّه من الثَّناء، وإثبات هذه الصِّفة له، ولو شبَّهه بالمطر غزارة لكان أبلغ، ممّا يبرز رغبة الشَّاعر في إضفاء طابع المبالغة على شعره، والوُصُول بالممدوح إلى أعلى مراتب العَطَاء التيِّ هي شرطٌ من شروط السِّيادة وقوام المدح وعُمْدَته.

---

[1]- الدِّيوان.ص:217.

[2]- **بُخِسْتَ**: من الفعل بَخَس بمعنى: نقص، وقد ورد هذا الفعل بهذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿**وَلَا تَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْيَاءَهُمْ**﴾ سورة الأعراف، الآية: 85. وهنا وردت بمعنى أنَّ الممدوح لم يُوَفَّ حقَّه من الثَّناء.

وهذا ما تجلَّى في هذا البيت:(الطَّويل)[1]

فَيَا عَجَبًا وَالدَّهْرُ فِيه عَجَائِبُ أَمِثْلُكَ فِي الدُّنْيَا وَيُذْكَرُ حَاتِمُ[2]

يتعجَّب الشَّاعر ،منذ بداية البيت، من غرائب الدَّهر الذِّي ما ينفكُّ يُرِيك العجائب مستعملاً عبارة (**فَيَا عَجَبًا**) ممَّا يثير تساؤلاً لدى المتلقِّي مفاده: ما سبب هذا التَّعجُّب والاستغراب؟ لتكون الإجابة في الشَّطر الثَّاني من خلال توظيف أسلوب الكناية في قوله:(**وَيُذْكَرُ حَاتِمُ**)، وهي كناية عن **شِدَّة كرم** الممدوح ومبالغته في العَطَاء، حتىَّ فاق حاتم الطَّائي في ذلك، وقد صاغ ذلك في قالب استفهاميٍّ (**أَمِثْلُكَ فِي**

[1]– الدِّيوان.ص:213، وقد وردت أبيات أخرى في الدِّيوان تشتمل على المعنى نفسه؛ أي الكناية عن صفة الكرم والجود، لذلك لم نشأ تكرارها مثل قوله:(مخلع البسيط)

فَاضَتْ أَيَادِيهِمُ فَلَوْلَا أَنْ عَذُبَتْ خِلْتُهَا بِحَارَا

ففي قوله:(**فَاضَتْ أَيَادِيهِمُ**) كناية عن الجود. يُنظَر:

– الدِّيوان.ص:150، والدّلالة نفسها في قوله:(المتقارب)

أَفَاضَتْ يَدَاهُ جَزِيلَ نَدَاهُ فَغُصْنُ الأَمَانِي نَضِيرٌ خَضِلْ

ففي قوله:(**أَفَاضَتْ يَدَاهُ**) كناية عن صفة الكرم والتّوسع فيه. ينظر:

– الدِّيوان.ص:206. وأيضا في قوله:(المتقارب)

تَعَلَّمَتِ البَسْطَ مِنْ خُلْقِهِ إِذَا زَالَ عَنْ طَبْعِهِ المُحْتَمَلْ

ففي قوله:(**تَعَلَّمَتِ البَسْطَ**) كناية عن الكرم. ينظر:

– الدِّيوان. ص:210. وأيضا في قوله:(الوافر)

فَنَالَ بِهَا عَلَى قَدَرٍ مُنَاهُ وَبَيْنَ القَبْضِ وَالبَسْطِ القَوَامُ

ففي قوله:(**وَبَيْنَ القَبْضِ وَالبَسْطِ**) كنايتان؛ الأولى عن البخل وفي الثانية عن الجود. ينظر:

– الدِّيوان.ص:215. والدَّلالة نفسها في قوله:(الرّمل)

بِيَمِين ضَمِنَتْ بَحْرَ نَدًى بَيْنَ عَبْرَيْهِ حَيَاةُ المُجْتَدِي

يَا هُمَامًا سَمَحَ الدَّهْرُ بِهِ عَنْ مُنِيرِ الوَجْهِ مَبْسُوطِ اليَدِ

تجلَّت الكناية في قوله:(**بَحْرَ نَدًى**) كناية عن صفة الجود والإفراط فيه. أمَّا البيت الثَّاني فيشتمل على كنايتين؛ الأولى في قوله:(**مُنِيرِ الوَجْهِ**) وهي كناية عن الحُسْن والإشراق، والثَّانية في قوله:(**مَبْسُوطِ اليَدِ**) وهي كناية عن الكرم. يُنظَر:

– الدِّيوان.ص:135. وكذلك في قوله:(المديد)

وَبَلَوْنَا جُـودَ رَاحَـتِهِ فَنَسِيـنَا الـوَاكِـفَ الهَـطَلاَ

ففي قوله:(**جُـودَ رَاحَـتِهِ**) كناية عن الكرم الذِّي فاق المطر الغزير هُطُولا وفي ذلك مبالغة واضحة أراد الشَّاعر من خلالها إثبات الصِّفة في الممدوح وإلحاقها به. يُنْظَر:

– الدِّيوان.ص:185.

[2]– **حَاتِمُ**: المقصود به حاتم الطَّائي.

الدُّنْيَا) مستنكرًا أنْ يُذْكَر حاتم مادام على قيد الحياة، وفي ذلك مبالغة واضحة، وخروج عن المألوف بهدف إثبات هذه الصِّفة في الممدوح، وخَصِّها به دون سواه.

يبدو أنّ أعين الحاسدين والوشاة طالت الرّندي، فَسَعوا للتَّفريق بينه وبين محبوبته غيرة منهم؛ وإذا كان الصّدّ والرَّفـض هـو موقـفه بادئ الأمـر، إلاَّ أنَّ دوام الحـال مـن المحال، فسـرعان مـا أوغـلوا صَدْره حـتىَّ جَفَـا ونَقِـمَ، فقال يخـاطـبه (الطَّويل)[1]

وَمَيَّلَكَ الوَاشِي إِلَى الصَّدِّ وَالقِلَا   وَمَا عَجَبٌ لِلْغُصِنِ أَنْ يَتَمَيَّلَا[2]

يخاطب الشَّاعر حبيبته ،منذ بداية البيت، مستعملًا الفعل **(مَيَّلَكَ)** فالتَّغييِّر ،حسبه، جاء نتيجة تأثُّرها بآراء الحُسَّاد، الذِّين ما انفكُّوا يُوغِلُون صَدْرَها بالوِشَايات والأكاذيب، حتَّى صَدَّت عنه وأبغضته، وقابلته بالهجـران، وبهدف عرض المشهد بشكل أوضح لجأ إلى الكناية في قوله:(**وَمَا عَجَبٌ لِلْغُصِنِ أَنْ يَتَمَيَّلَا)** وهي كناية عن **التّغيُّر بعد الثّبات، والميل بعد الاعتدال،** وقد كان لمثل هذه الصُّورة أثرها البلاغيّ الواضح على معنى البيت حيث أعطتنا "الحقيقة مصحوبة بدليلها والقضيّة وفي طيِّها برهانها"[3] قصد تقريب الدّلالة ونَقْل مشاعره إلى المتلقِّي ليتفاعل معه ويُشَاركه ألمه.

تُعَدُّ الكناية من أهمِّ الوسائل البلاغيَّة المسهمة في تحقيق جماليَّة النَّصّ الشِّعريِّ، والوصول به إلى أعلى مراتب التَّأثير فهي "واد من أودية البلاغة، ومقتل من مقاتل البيان، وغاية لا يصل إليها إلَّا من لَطُف طبعه وصَفَت قريحته، وطريق جميل من طرق التَّعبير الفنِّي يلجأ إليه الأدباء للتَّعبير عمَّا يدور في نفوسهم من المعاني...ووسيلة قويَّة من وسائل التَّأثير والإقناع"[4]، كما أنَّها دليل على مقدرة الشَّاعر على صَوغ أفكاره في قوالب مغايرة للمألوف، وإخفاء المعنى المراد إثباته حتىَّ يُشرِك المتلقِّي في عمليَّة الإبداع، ويوقظ الجانب التَّخيِّيلي لديه.

ب- الكناية عن موصوف:

وهي التيِّ تُذكَـر فيـها الصِّـفة ولا يُصَـرَّح بلفـظ الموصوف بل يتـرك القارئ ليكتشفها انطلاقًا من

---

[1] - الدِّيوان.ص:182.

[2] - **القِلَا**: البغض.

[3] - الأسلوب الكنائي نشأته- تطوّره- بلاغته:محمود السيد شيخون. مكتبة الكليَّات الأزهريَّة، القاهرة، ط1، 1398هـ-1978م ص:87.

[4] - المرجع نفسه، ص ن.

السّياق[1]، ومن أمثلتها في الدّيوان قول الرّندي:(الكامل)[2]

خُذْهَا نُضَارًا فِي لُجَيْن زُجَاجَةٍ أَخَذَتْ عَنِ التَّسْنِيمِ حُلْوَ مِزَاجِهِ[3]

كان الشُّعور بالضَّياع ملازمًا للأندلسيِّ نتيجة تغيُّر الأوضاع وتردِّيها، فكانت الخمرة من أهمِّ وسائل اللَّذة وسبب لبلوغها، فهي وحدها المنسية لمحن الحياة وصعابها، ولذلك نجد الشَّاعر في مُستهلِّ البيت يخاطب نديمه قائلا (**خُذْهَا نُضَارًا**) وهي كناية عن **الخمرة** الصَّافية الخالصة التيِّ لا تشوبها أيّة شائبة وُضِعَت في زُجَاجة لونها شبيه بلون الفِضَّة، أمَّا طعمها فحُلو عَذْبٌ كطعم التَّسنيم يَسُر شاربه، موظِّفا التّناص في قوله:(**أَخَذَتْ عَنِ التَّسْنِيمِ حُلْوَ مِزَاجِهِ**) وهو تناص مع الآية الكريمة ﴿**وَمِزَاجُهُۥ مِن تَسْنِيمٍ**﴾[4] ممَّا يُظهر ثقافته الدِّينيَّة، واهتمامه بالموروث الثَّقافي الدِّيني هذا من جهة، ومن جهة أخرى تَصْعِيد الشَّوق في نفس طَالِبِها حتىَّ يُسَارِع لتذوُّقِها والتّلذُّذ بِطَعْمِها.

ويقول أيضًا:(الطَّويل)[5]

وَبِيضٌ وَسُمرٌ بَرْقُهَا غَيرَ خُلَّب إِذَا خَطَفَ الأَرْوَاحَ يَوْمَ الوَغَى خَطْفَا[6]

---

[1] – الكناية والتّعريض.ص:31.

[2] – الدِّيوان.ص:135.

[3] – **نُضَارًا**: وهو الخالص والصَّافي من كلِّ شيء. **التَّسْنِيمِ**: وهي عين في الجنَّة تجري فوق الغرف والقُصُور وقيل إنَّها أَعْذَب وأَشْرَف شَرَاب **مِزَاجِهِ**: شَرَابِه. وقد وردت أبيات أخرى في ديوان الرّندي تشتمل على كناية عن الخمرة مثل قوله:(الطَّويل)

أَمِيرُ العُلَا خُذْهَا إِلَيْكَ فَرِيدَةً مُهَذِّبُهَا ذِهْني مُذَهَّبُها فِكْرِي

ففي قوله:(**إِلَيْكَ فَرِيدَةً**) كناية عن الخمرة. يُنْظَر:

– الدِّيوان. ص:153.

[4] – سورة المطفِّفين. الآية:27.

[5] – الدِّيوان.ص:174.

[6] – **بِيضٌ**: يُطلَق على السَّيف.**سُمرٌ**: يُطْلَق على الرُّمح. **بَرْقُهَا**: تهديدها ووعيدها. **خُلَّب**: يُقَال: بَرْقٌ خُلَّبٌ؛ بمعنى كاذبٌ أي لا يتبعه مطر وهو مَثَلٌ يُضْرب للشَّخص الذِّي يَعِدُ ولَا يَفِي. **يَوْمَ الوَغَى**: يوم الحرب. وقد وردت أبيات أخرى في الدِّيوان تشتمل على الدّلالة نفسها، مثل قوله:(المتقارب)

وَأَسْمَرَ لَدْنٍ كَلَحْظِ الرَّشَا تَعَلَّمَ مِنْ عَدْلِهِ فَاعْتَدَلْ

تجلَّت الكناية في كلمة (**وَأَسْمَرَ**) وهي كناية عن الرُّمح. يُنْظَر:

– الدِّيوان.ص:210. وفي قوله أيضا:(الطَّويل)

وَمَا هِيَ إِلَّا زَهْرَةٌ فِي كَمَامَةٍ مِنَ المُرْهَفَاتِ البِيضِ وَالأَسَلِ السُّمْرِ

ففي قوله:(**المُرْهَفَاتِ البِيضِ**) كناية عن السَّيف، أمَّا عبارة(**وَالأَسَلِ السُّمْرِ**) فهي كناية عن الرُّمح. يُنْظَر:

– الدِّيوان.ص:154.

كَثُرت الحـروب بين المسلـمين والنَّصارى في الأنـدلس ولاسيما زمن بني الأحـمر محاولة منهم لاسترداد ما ضاع من مدنٍ وقلاع، فأشاد الشُّعراء ببطولات الملوك في ساحات المعركة، واستماتتهم في سبيل إعلاء راية الإسـلام وهـي "بطولة تستند على قُوَّة الجَسد والبأس الشَّديد"[1]، مع ذكر الوسائل الحربيَّة المعتمدة في ذلك، وهذا ما تجلَّى في قول الرَّندي:(**وَبِيضٌ وَسُمرٌ**)؛ فاللَّفظة الأولى كناية عن **السَّيف،** أمَّا اللَّفظة الثَّانية فهي كناية عن **الرُّمـح** مُشبِّهًا مَضاءها بالبرق في ضيائه، ولكنَّه ليس بَرقًا كاذبًا بحيث لا يحمل المطر معه؛ بل هو برقٌ صادق يُصيب عدوّه بضربةٍ واحدة فلا يخطئ الهدف، حيث يأخذهم وهو غافلون وهذا ما تجلَّى في قوله:(**إِذَا خَطَفَ الأَرْوَاحَ يَوْمَ الوَغَى خَطْفَا**) وهي كناية عن **سُرعَة الفتك** والأَخْذ على حين غرّة.

إنَّ توظيف مثل هذه الصُّور الكنائيَّة " تُتِيح لمن يُحسن توظيفها آفاقًا رَحْبة من ثراء الدَّلالة وتنـوُّع الأداء فيها ينجح المتكلِّم في التَّعبير عن غَرَضِه المقصود بطريقة أَبْلغ إقناعًا وأعظم تأثيرًا من الخطاب التَّصريحي المباشر"[2]؛ فهي إذن من الوسائل التيِّ يلجأ إليها الشَّاعر لإثراء المعاني، وتوسيع حدود اللُّغة من خلال انتهاج أسلوب الإخفاء والابتعاد عن عَرْض الصُّور بطريقة مباشرة، قَصْد تحريك مشاعر المتلقِّي للبحث عن اللَّفظة مِحْور البيـت أو النّـصّ.

ونجده يقول:(الطَّويل)[3]

وَمَاهِيَ إِلَّا عُصْبَةٌ حِمْيَرِيَّةٌ   يَهُدُّ بِهَا الإِسْلاَمُ مَنْ لَا يُسَالِمُ[4]

أراد الشَّاعر ،من خلال هذا البيت، الإشادة بالممدوح وقومه محاولةً منه لتوسيع مدار المدح، بحيث لم يَعُد مقتصرًا على شخصٍ واحدٍ؛ بل امتدَّ إلى الجماعة، وهذا ما تجلَّى في قوله:(**عُصْبَةٌ حِمْيَرِيَّةٌ**)، وهي كناية عن **بني الأحمـر**.

ولا يخفى على أحدٍ ما تحمله كلمة (**عُصْبَة**) من دلالات الاتِّحاد والقوَّة، وقد جاءت مضافة لكلمة (**حِمْيَرِيَّة**)، **ممَّا** يُعزِّز من معاني الامتداد والتَّبعيَّة للأصل، فَبَنُو الأحمر هم المعَوَّل عليهم لإسقاط كلِّ أعداء الإسلام ومن لا يَبْغُون صُلْحًا.

---

[1]- البطولة في الشِّعر العربي: شوقي ضيف.ص:13.

[2]- بنية الكناية.دراسة في شبكة العلاقات الدّلاليّة: جاسم سليمان الفهيد.المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، ع88، ص:112.

[3]- الديوان.ص:212.

[4]- **عُصْبَةٌ**: الجماعة من النَّاس. **حِمْيَرِيَّةٌ**: نسبةً إلى بني الأحمر. **يَهُدُّ**:أي يُحطِّم ويُسقِط. **لَا يُسَالِمُ**: لاَ يُصَالِح.

ويقول في موضعٍ آخر:(الكامل)[1]

أَلْقَى إِلَيْكَ جَوَاهِرًا مَنْظُومَةً وَيُرِيدُ مَنْثُورَ اللُّجَيْنِ بَدِيلا[2]

كان المدح عند الشُّعراء ،غالبًا، مُوَجَّهًا للأمراء والخلفاء وذوي السُّلطان، خالعين عليهم صفات القوّة والشّجاعة والكرم والحِلْم، إعلاءً من شأنهم وتبجيلاً لهم، مستعملين ،في ذلك، أسلوبًا جزلاً وألفاظًا متّسمة بالفخامـة، وهدفهم من وراء ذلك نيل العطايا والحظوة في بلاطهم، ويبدو أنّ الرّندي لم يشذّ عن القاعدة بل سار على نهج من سبقوه، وهذا ما تجلّى في البيت من خلال قوله:(**جَوَاهِرًا مَنْظُومَةً**)، وهي كناية عن **شِعْرِه المحكَم**، وقصائده المتْقَنة البِنَاء التيّ ألْقَاها على مسامع الملك، رغبةً في أن يُكرِمه ويمنحه المكانة التيّ يستحقّها، وهذا ما يظهر في قوله:(**مَنْثُورَ اللُّجَيْنِ**)، وهي كناية عن **المقَابِل المادِّي** الذّي سَيُمْنَح له جَرَّاء تمكُّنه من ناصية الشِّعر، وتفوُّقه على أقرانه فيكونُ له عِوضًا وبديلا.

ج- الكناية عن نسبة:

ويُقْصَد بها تخصيص وإلحاق صفة بشيءٍ ملازمٍ للموصوف وإثباته له، وفي هذا النّوع من الكناية يتمّ التّصريح بالصِّفة والموصوف على حدٍّ سواء[3]، وقد ورد هذا النّوع من الكنايات بشكلٍ قليلٍ في ديوان الرّندي، ومن أمثلته قوله:(الطَّويل)[4]

تَظَلُّ الأَمَاني فِي أَمَانِ ظِلَالِهِ غَوَافِلُ لَا تَخْشَى زَمَانًا وَلَا صَرْفَا[5]

يمثِّل الممدوح للشّاعر الشّخص القادر على تحقيق الأمْنِيَات والرّغبات الماديَّة التيّ تظلّ محفوظة مُصَانَة لا تتأثّر بتغيُّر الزّمن ولا يلحقها الإنفاق، وهذا ما تجلَّى في قوله:(**تَظَلُّ الأَمَاني فِي أَمَانِ ظِلَالِهِ**)؛ حيث نَسَب الحِفْظ والحماية إلى ظلال الملك، وما دام الظِّل ملازم للإنسان لا يفارقه، فمعنى ذلك ثبات هذه الصِّفة والتصاقها بالممدوح دائمًا، ويبدو أنَّه استقى هذا المعنى من الحديث النَّبويّ الشَّريف "**سَبْعَة يُظِلُّهم**

[1]- الدِّيوان.ص:187.

[2]- **بَدِيلا**: عِوَضًا. وقد وردت أبيات عدَّة في الدِّيوان اشتملت على المعنى ذاته، مثل قوله:(المنسرح)

وَهَاكَ مِمَّا نَظَمْتُهُ دُرَرًا وَدِدْتُ أَنِّي لَوْ كُنْتُ أُنْشِدُهَا

ففي قوله:(**نَظَمْتُهُ دُرَرًا**) كناية عن الشِّعر. يُنظَر:

- الدِّيوان.ص:129.

[3]- مدخل إلى البلاغة العربيَّة. علم المعاني- علم البيان- علم البديع : يوسف أبو العدوس.ص:216.

[4]- الدِّيوان.ص:174.

[5]- **الأَمَاني**: وهي كلُّ ما يرغب فيه الإنسان في هذه الحياة وتُحَقّق رَغْبَته ومَطْلَبه. **ظِلَالِهِ**:الظِّلال هي كلّ ما يَسْتظلُّ به الإنسان، وهنا وردت بمعنى الحِمَاية والوِصَاية. **غَوَافِلُ**: من الغَفْلَة وهي السَّهْو. **صَرْفَا**: إنْفاقا.

اللّٰه بِظِلّه يومَ لا ظِلّ إلَّا ظِلّه"[1]، وهو تناصٌ أَظْهَر الثَّقافة الدِّينيَّة التيِّ يمتلكها الشَّاعر، وحرصه على تضمينها أشعاره لتَمْنَح الدّلالة عمقًا وتأثيرا.

ويقول أيضًا:(الكامل)[2]

بُورِكْتَ مِنْ سَارٍ سَرَى وَاليُمْنُ فِي تَرْحَالِهِ وَالسَّعْدُ فِي إِقْبَالِهِ[3]

أراد الشَّاعر ،من خلال هذا البيت، إثبات صفات الخير والبركة والسَّعد في الممدوح، ولكنَّه بَدَل التَّصريح بها، كنَّى عنها بقوله:(**سَرَى وَاليُمْنُ فِي تَرْحَالِهِ**)،(**وَالسَّعْدُ فِي إِقْبَالِهِ**) فهذه الصِّفات حَسْبَه لازمة له ممّا يدلّ على التصاقها به ونسبتها إليه، تحلّ معه أيْنَما ارتحل وتنقَّل ولا تُفارِقه أبدا، وفي ذلك إعلاء من شأن الممدوح وتبجيل لمكانته وخِصَاله، ومثل هذا الأسلوب فيه من "جمال التَّعبير ما يسترق الأسماع ويهزُّ العواطف ويحرِّك الأحاسيس والمشَاعر"[4] بِفَضْل براعة التَّصوير، واعتماد عنصر التَّلميح.

ومن أمثلته أيضًا قوله:(المتقارب)[5]

فَلَمْ تَقْبِضْ إِلَّا عَلَى مُرْهَفٍ حُسَامٍ مُعَدٍّ لِحَسْمِ الغِلَلْ[6]

يُشيد الشَّاعر ،هنا، بشجاعة الممدوح وبسالته وكثرة انتصاراته من خلال قوله:(**تَقْبِضْ إِلَّا عَلَى مُرْهَفٍ حُسَامٍ**)، وهي كناية عن نسبة القُوَّة إليه، دَلَّت على ذلك كثرة قَبْضِه للسَّيف الحادّ الأطراف المعَدّ لقطع القُيود الحديديَّة ولاشكَّ في أنَّ مثل هذا الفعل يتطلَّب جُهْدًا بدنيًّا وجسدًا قويًّا " فالكناية في أغلب صورها هذا شأنها، فإنَّها تُمثِّل للذِّهن المعنى المجرَّد بصورةٍ جزئيَّاته المحسوسة فيدرك من ثمّ المعنى المقصود على

[1]- صحيح البخاري (440/1) رقم:1423.

[2]- الدِّيوان.ص:204.

[3]- **بُورِكْتَ**: بمعنى جُوزيت خيرًا. **تَرْحَالِهِ**: تَنَقُّلِه. **إِقْبَالِهِ**: قُدُومِه. وقد ورد بيت آخر في الدِّيوان يشتمل على المعنى ذاته لذلك لم نشأ تكراره وهو قوله:(المتقارب)

يُسَاعِدُهُ السَّعْدُ فِيمَا نَوَى وَيَصْحَبُهُ النَّصْرُ حَيْثُ ارْتَحَلْ

حيث جعل النَّصر مُصاحِبًا وملازما للممدوح يحلّ معه أينما ذهب، وهذا ما تجلَّى في قوله:(**وَيَصْحَبُهُ النَّصْرُ**) وفي ذلك تأكيد وإثبات لفوزه الدَّائم في المعارك وانتصاراته الحربيَّة. يُنْظَر:

- الدِّيوان.ص:211.

[4]- الأسلوب الكنائي في القرآن الكريم: سندس عبد الكريم هادي. مجلَّة كليَّة الآداب، ع97، ص:203.

[5]- الدِّيوان.ص:210.

[6]- **تَقْبِضْ**: أي تُمسِك وتَجْعَله في قَبْضَتِه.**مُرْهَفٍ**: حَادُّ الطَّرَف. **حُسَامٍ**: سَيْف قَاطِع. **لِحَسْمِ**: لِقَطْع. **الغِلَلْ**: وهو طَوْقٌ من الحديد يُوضَع حول رقبة الأسير أو يَدِه في الحروب.

أَخْصَر طـريق مـن غير استـكراه ولا عُسْر"[1]، كما تمنح صورة ذهنيَّة للمتلقِّي عن الممدوح انطلاقًا من المعطيات الحسِّيَّة التيِّ أَوْرَدها في البيت، ليتخيَّله بطلًا شُجاعًا مُتقلِّدًا سيفه في ساحة المعركة، ومحقِّقا خسائر في صفوف عدوِّه، وفي ذلك إثبات للصِّفة وتأكيدٌ لها.

يتَّضِح ،ممّا سبق، أنّ الكناية سواءً أكانت عن صفة أو موصوف أو نسبة من الأساليب الجماليَّة التيِّ وظَّفها الرّندي في أشعاره للتَّعبير عن معانٍ أراد إخفاءها فَنِيًّا لا التَّصريح بها قصد تعميق الدّلالة، وتوسيع مجالاتها وأُطُرها، فهي من أهمّ وسائل التَّعبير القائمة على إيجاز العبارة، وإدماج أجزائها هذا من جهة، ومن جهة أخرى جَعْل المتلقِّي يتفاعل مع النَّص الشِّعري، الذِّي أمامه ويحاول إيجاد الكلمة المراد اكتشافها أو الصِّفة الملحقة بالموصوف، ليتحوَّل بدوره إلى مبدعٍ ثان ينتج نصًّا جديدًا انطلاقًا من معطيات مَاثِلَة أمامه.

4- المقابلة:

يُعَدُّ التَّقابـل مبـدأ جمـاليًّا عامًّا يتواجد في كثير من الأشياء فهو من أهمِّ العلاقات التيِّ تقوم عليها الحياة الإنسانيَّة والفنيَّة على وجه الخصوص، وقد اختلف النُّقاد القدامى في تحديد مصطلح واحد لهذا الأسلوب الفنيِّ[2]، ومن ثمَّ كان التَّباين في إيجاد تعريفٍ جامعٍ مانعٍ له إلاَّ أنَّ هناك شبه اتِّفاق على أنَّ معناه الإتيان بمعانٍ متوافقةٍ ثم اتباعها بمعان مخالفة لها مُرَاعِيًا في ذلك عنصر التَّرتيب، وهذا ما أشار إليه ابن رشيـق بقوله:" المقابلة مواجهة اللَّفظ بما يستحقُّه في الحكم...وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فَيُعْطي أوّل

[1] – الأسلوب الكنائي. نشأته– تطوُّره– بلاغته: محمود السيد شيخون.ص:89.

[2]– مثل ابن المعتزّ الذِّي استعمل مصطلح **المطابقة** للدَّلالة على الطِّباق والمقابلة حين جَعَلَها أصلًا ثالثًا من أصول البديع الخمسة مشترطًا فيها معاييِّر وسمات لترتقي إلى مستوى بلاغيٍّ وجماليٍّ، وهذا ما تجلَّى في قوله: "لا يكفي للمطابقة البليغة أن يؤتى بمجرَّد لفظين متضادّين لأنّ المطابقة تكون حينئذ سَهْلَة لا طَائِل من ورائها، وإنَّما جَمَال المطابقة وبلاغتها، بل وروعتها أن يَرشَح فيها نوع من أنواع البديع يشاركها في البـهجة والرّونـق"

وكذلك قدامة بن جعفر والعسكري والجرجاني وابن الأثير والخفاجي الذِّين استعملوا مصطلح **المقابلة** تارة و**المطابقة** طورا آخر، قاصدين به التَّوافق والتَّشاكل والتَّكافؤ، أمَّا السّجلماسي فخالفهم الرأي؛ حين جعلها بمعنى المخالفة والمنافرة لا الاتّفاق والتّشاكل ولم يكتف بذلك بل قام بمناقشة القضيَّة وتقديم الدّلائل والبراهين لإثبات صحَّة رأيه.التّرجمة في:

- البديع: ابن المعتزّ:ص:59.
- نقد الشِّعر: قدامة بن جعفر.ص:47.
- تحرير التَّحبير في صناعة الشِّعر والنَّثر: لابن أبي الإصبع المصري (585هـ-654هـ).ص:179.
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمَّد القاسم السجلماسي. تقديم وتحقيق:علال الغازي. مكتبة المعارف، الرّباط، ط1 1401هـ-1980م، ص:370.

الكلام ما يليق به آخرًا، ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه"[1]، وهذا يعني أنّ التّقابل قد يكون لفظيًّا عن طريق الإتيان بالألفاظ وأضدادها، وقد يكون معنويًّا، يرتكز على الجانب الدّلالي الذّي يستدعي متلقيًّا فَطِنًا قادرًا على إيجاد المفارقات بين المعاني المطروحة[2]، والجدير بالإشارة في هذا المقام أنَّ أسلوب المقابلة لم يُشكِّل ظاهرة أسلوبيّة في ديوان الرّندي؛ بل وردت أبيات قليلة تشتمل عليه وسنحاول هنا إيراد نماذج شعريّة منه.

ومن أمثلة المقابلة في ديوان الرّندي قوله:(الكامل)[3]

اليُمْنُ فِي السَّرَاءِ طَوْعُ يَمِينِهِ وَاليُسْرُ فِي الضَّرَّاءِ طَوْعُ يَسَارِهِ[4]

---

[1]- العمدة: ابن رشيق.251/02.

[2]- مثل قول الحصري:

إنِّي لأَظْمَأ والأَنْهار جَارِيَة حَوْلي وَأَضْحَى ودُون الشَّمْس دَوْحَات

يشتمل هذا البيت على مقابلة رائعة ارتكز الشّاعر في إقامتها على المعنى، حيث أظهرت مفارقة يعيشها، فهو عطشان والماء يجري من حوله من كلِّ جانبٍ، ممّا يُظهِر نفوره من المكان وإحساس الغربة الذّي يعتريه بعد أن اضطرّته الظُّروف للهجرة بعيدًا عنه، لأنَّ الحياة الحقيقيّة في نظره لا تتحقّق خارجه؛ بل هي نابعة من ذات الشّاعر؛ فإذا فقد الاتِّصال بالمكان المحبوب فَقَد الحياة بالمعنى النَّفسيِّ، ولتعميق المعنى أكثر لجأ إلى توظيف التّناص الدِّيني وبالضّبط مع قوله تعالى :" **فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الجَنَّةِ فَتَشْقَى**" سورة طه. الآية:117. حيث ربط مكانه بالقيروان بمكانة آدم من الجنة وأمَّا وقد أُخْرِج منها فله الشّقاء.

[3]- الدِّيوان.ص:162.

[4]- **طَوْعُ**: بمعنى بِيَدِهِ و مُنْقَاد له. وقد ورد بيت آخر في الديوان شبيه بهذا المثال وهو قوله:(السَّريع)

اليُمْنُ فِي قَبْضَةِ تِلْكَ اليَمِين وَاليُسْرُ مِنْ شِيمَةِ تِلْكَ اليَسَارْ

- الدِّيوان.ص:167.

وأيضا قوله:(مخلع البسيط)

بِيُمْنِ يُمْنَى وَيُسْرِ يُسْرَى مَا أَحْسَنَ اليُمْنَ وَاليَسَارَا

- الدِّيوان.ص:150.

وأيضًا:(الطَّويل)

وَكِلْتَا يَدَيهِ لِلْمَكَارِمِ وَالعُلَا فَيُمْنَاهُ مِنْ يُمْنٍ وَيُسْرَاهُ مِنْ يَسْرِ

- الدِّيوان.ص:152

وفي قوله:(الطَّويل)

كَأَنَّ المَعَالِي صَوَّرَتْهُ كَمَا اشْتَهَى فَلِلَيُمْنِ يُمْنَاهُ وَيُسْرَاهُ لِلْيُسْرِ

- الدِّيوان.ص:155.

ينتمي هذا البيت لغرض المدح؛ فالشّاعر يشيد بخصال الممدوح حين جعل الخير والبركة مُنْقَاد له وطَوْع يمينه، أمَّا المحن والصِّعاب فتنجلي ليحلّ محلّها اليُسر، الذِّي هو طَوع يساره يمنحه متى يشاء وفي الوقت المناسب، وقد لجأ الشّاعر إلى أسلوب التّقابل بين (**فِي السَّرَاءِ، فِي الضَّرَّاءِ**)، (**طَوْعُ يَمِينِهِ، طَوْعُ يَسَارِهِ**) لِيُضْفِي على بيته نوعًا من الحركة والحيويَّة، عن طريق إيراد العبارة وضدّها، مراعيًا التّرتيب و المساواة بين الشّطرين، وعارضًا المعاني في قالب لغويّ بسيط، ممّا يُسهِم في تشكيل إيقاعٍ موسيقيٍّ خفيّ، وتحقيق الجانب التواصليّ مع المتلقّي في جانبه النَّفسي والانفعالي.

ولم تقتصر خِصَال الممدوح على البَذْل والعَطَاء؛ بل امتدَّت إلى صِفَاتٍ أخرى منها العفو عند المقدرة والبَطْش بالأعداء في ساحات المعركة، فلا تأخذهم بهم رحمة ولا شفقة، حيث نجده يقول:(الطَّويل)[1]

وَيَعْفُو وَيَسْطُو كُلَّمَا شِئْتَ قَادِرًا   فَلِلَّهِ مَا أَسْطَى ولله مَا أَعْفَى[2]

يُشِيد الشَّاعر ،في هذا البيت، بصفتين متناقضتين يتحلَّى بهما الممدوح، أوَّلها العفو عند المقدرة والثَّانية السّطو وشدَّة البَطْش وقهر الأعداء، فكان أسلوب المقابلة الأَقْدَر عل تبيان المفارقة بينهما من خلال جَمْعِه بين المتناقضات:(**يَعْفُو، يَسْطُو**)، (**فَلِلَّهِ مَا أَسْطَى، لله مَا أَعْفَى**)، وقد كان للتَّجاور الموقعيِّ بين العبارتين أثرٌ في تعميق الدّلالة، والإعلاء من شأن الممدوح الذِّي حَبَاه الله جانب اللِّين والسَّطوة في آنٍ معًا، بحيث لا يَطْغَى أَحَدُهُما على الآخَر.

ويقول في موضعٍ آخر:(البسيط)[3]

بِالأَمْسِ كَانُوا مُلُوكًا فِي مَنَازِلِهِمْ   وَاليَوْمَ هُمْ فِي بِلَادِ الكُفْرِ عُبْدَانُ[4]

يبدو أنَّ حال المسلمين تغيَّرت جذريًّا، وبهدف إبراز هذا التَّحوُّل، وتحريك النُّفوس لجأ إلى أسلوب التّقابل حيث جاءت ألفاظ الشَّطر الأوَّل متضادّة ومتقابلة مع ألفاظ الشَّطر الثَّاني مع حُسْن ترتيبٍ

1- الدِّيوان.ص: 174.

2- **يَسْطُو**: بمعنى يُذِلُّ وَيَقْهَر ويَبْطِش.

3- الدِّيوان.ص:235. وهناك بيت آخر في القصيدة نفسها شبيه بالنَّموذج المقدَّم ولذلك لم نشأ تكراره، ويتمثَّل في قول الرّندي:(البسيط)

عَلَى دِيَار مِن الإِسْلَامِ خَالِيَةٍ   قَدْ أَسْلَمَتْ وَلَهَا بِالكُفْرِ عُمْرَانُ

حيث قابل بين (**الإِسْلَامِ ، الكُفْرِ**)، (**خَالِيَةٍ ، عُمْرَانُ**) بهدف إبراز عُمْق التَّحوُّل الطَّارئ على أحوال المسلمين، فبعد أن كانت ديارهم ومُدُنهم عامرة بالإسلام والمساجد صارت مَرْتعا للكُفْر. وتلك هي المصيبة الكبرى والفاجعة العُظْمى.

- الدِّيوان.ص:234.

4- **عُبْدَانُ**: ج.م:عَبْد.

وتقسيم:(**بالأَمْسِ وَاليَـوْمَ**)،(**مُلُوكًا، عُبْدَانُ**) (**فِي مَنَازِلِهِمْ، بِلَادِ الكُفْرِ**) بهدف إبراز وضعهم المتردّي معتمدًا في ذلك على التّصوير المجازي، حين جعل من النّاس العادييّن ملوكًا في ديارهم، فما إن سقطت مُدُنهم، وتراجعت مساحة دينهم حتّى صاروا كالعبيد الأذِلّاء، وقد ساق الشّاعر كلّ ذلك بهدف تبيان شدّة المفارقة بين زمنين متباينين؛ زمن ماضٍ يمثل العزّة، وزمن حاضر يُمَثّل الخضوع والاستكانة ليس هذا فحسب بل غرضه أيضًا التّهويل من حجم الكارثة، التيّ حلّت بالأندلسييّن والمسلمين عامّة.

لاشكَّ في أنَّ مثل هذا الأسلوب يرتقي بالنّص الأدبيّ إلى مستوى التّأثير والإقناع البلاغيّ، الذّي يتجاوز تأثيره حدود الزّمان والمكان، ليغدو مكونا بنائيًا لا مناص منه للتّعبـير عن مقصـدية الشّـاعر التيّ لا يستطيع أسلوبٌ آخر الإفصاح عنه.[1]

اقترن وجدان الشُّعراء ،عمومًا، بالسُّرور والابتهاج جرّاء لقاء الحبيب ووصاله، وبالشّجن والحزن لفراقهم وهجرهم، في عبارات رقيقة عذبة، مظهرةً عُمْقَ معاناتهم وألمهم، والرّندي واحد من هؤلاء الشُّعراء حيث نجده يقول:(الطّويل)[2]

---

[1] – وقد ورد أسلوب التّقابل في مواضع عديدة من القرآن الكريم مثل قوله تعالى:

– ﴿**فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا جَزَاءَ بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ** ﴾ سورة التوبة. الآية:82.

– ﴿**لِكَيْلَا تَأْسَوْا عَلَى مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ**﴾ سورة الحديد. الآية:23.

– ﴿ **وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى**﴾ سورة النّجم.الآية:42.

– ﴿**وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا**﴾ سورة النّجم. الآية:43.

– ﴿**قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**﴾ سورة آل عمران. الآية:26.

– ﴿ **وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**﴾ سورة البقرة. الآية: 179.

– ﴿**سَوَاءٌ مِنْكُم مَنَ أَسَرَّ الْقَوْلَ وَمَنْ جَهَرَ بِهِ وَمَنْ هُوَ مُسْتَخْفٍ بِاللَّيْلِ وَسَارِبٌ بِالنَّهَارِ**﴾ سورة الرّعد. الآية:10.

– كما ورد أسلوب التّقابل في قوله صلى الله عليه وسلّم:" **اغْتَنِم خَمْس قَبْل خَمْس، فَرَاغَكَ قَبْل شُغْلك، وشَبَابك قَبْل هَرَمك، وصِحّتك قَبْل سَقَمك، وغنَاك قَبْل فَقْرك، وحَيَاتك قَبْل مَمَاتِك**". فصياغة الحديث بهذه الصُّورة كان أجود وأبلغ لأنّه أبرز من خلال تجاور الأضداد عَواقِبَ كُلّ أمر، لتستيقظ النّفس من غفلتها الطّويلة فتسمع القول وتعي مضمونه، فلا الفراغ يدوم؛ إذ سرعان ما تطرأ على المرء شواغل تصرفه عمّا كان ينوي فعله، فيتألّم ويتحسّر، ولا بقاء لصحّة ولا لغنى، وكذلك الشّباب والحياة، فعن طريق المقابلة تمّ الوصول إلى أعماق النّفس البشريّة الغافلة وتحريكها وتنبيهها إلى حقيقة الوجود الإنسانيّ ليستجيب المتلقّي إلى مثل هذه النّصيحة الثّمينة، فيغتنم كلّ يوم وكلّ ساعة، وهنا تبرز الوظيفة الجماليّة لهذا الأسلوب وقوّة تأثيرها في المستمع إذا طلبها المعنى واستدعاها الموقف، وجاءت عفويّة لا تكلّف فيها.

[2] – الدّيوان.ص:172.

أَوَاصِلَتِي يَوْمًا وَهَاجِرَتِي أَلْفَا وِصَالُكِ مَا أَحْلَى وَهَجْرُكِ مَا أَجْفَى[1]

يُظهِر ،هذا البيت، مشاعر اللّوعة والحزن من هجر الحبيب وخذلانه، الذّي ما يتوانى أن يصله يومًا ليغيب عنه أيّامًا طوالا، فيحلّ الفراق مكان الودّ والوصال، والجفاء مكان القُرْب "فيرى الموت ويتجرّع غُصَص الأسى"[2]، وبهدف إبراز الفرق بين الشُّعورين والتّباين بين الوضعيّتين لجأ الشّاعر إلى أسلوب المقابلة بين:(**أَوَاصِلَتِي يَوْمَا، وَهَاجِرَتِي أَلْفَا**)، (**وِصَالُكِ مَا أَحْلَى، هَجْرُكِ مَا أَجْفَى**)، التيّ أظهرت الأبعاد النّفسيّة المراد إيصالها.

كما أنَّ التّجاور الموقعيّ[3] بين العبارات المتضادّة أظهرت القرب الزّمنيّ بين الحالتين؛ والاضطراب الذّي يسود العلاقة، ممّا خلق حالةً من التّذمُّر لدى الشّاعر؛ فهو ما إن استلذَّ طَعْم الوِصَال حتىَّ أذاقه الحبيب من كأس الجفاء والهجران، هذا ما جعل ابن حزم يفرد بابًا في كتابه بعنوان "باب الوَصْل" حيث نجده يقول:"ومن وجوه العِشق الوَصْل وهو خطّ رفيع ومزيّة سرية، ودرجة عالية وسَعْد طالع؛ بل هو الحياة المتجدِّدة، والعيش السَنيّ والسُّرور الدّائم، ورحمة من الله عظيمة، ولولا أنَّ الدُّنيا دار ممرّ ومحنة وكدر والجنَّة دار جزاء وأمان من المكاره لقلنا إنَّ وَصْل المحبوب هو الصَّفاء الذّي لا كِدْر فيه والفرح الذّي لا شائبة فيه"[4]، وقد أَسْهَم أسلوب المقابلة في تعميق الدّلالة العامّة، وتحقيق رغبة الشّاعر في التّأثير في المتلقّي وجعله يتفاعل مع معاناته، ويشاركه ألمه من خلال توظيفه للمُدُود الصَّوتيَّة بشكلٍ لافتٍ مثل قوله:(**أَوَاصِلَتِي أَلْفَا، وِصَالُكِ مَا**،...) التيّ جاءت لتؤكِّد امتداد معاناته وطُولِها.

ويقول في السِّياق نفسه:(الكامل)[5]

صَبٌّ تَحَيَّرَ فِي هَوَاهُ فَمَا دَرَى أَنَعِيمُ جَنَّةٍ أَم عَذَابُ جَحِيمِ

تتراوح مشاعر المحبِّ بين الفرح تارةً إثر لقاء المحبوب فيحسّ بأنَّ نعيم الجنَّة قد أصابه، وبالحزن طورًا آخر لحظة الفراق والبَيْن "وأنّها ساعة ترقّ القلوب القاسية وتلين الأفئدة الغلاظ..."[6] فيكتوي بنار شبيهة بنار جهنَّم عذابًا وتجدُّدًا، وبهدف إبراز هذه المفارقة اعتمد على أسلوب المقابلة القائم على اللّفظ والمعنى

---

[1]- **وِصَالُكِ**: قُرْبُك وَوُدُّك. **أَجْفَى**: من الجفاء وهي الكراهيَّة والنُّفور.

[2]- طوق الحمامة في الألفة والألاّف: أبو محمّد عليّ بن حزم الأندلسيّ (456هـ). مكتبة عرفة بدمشق، ص:71.

[3]- مقابلة في الشّطر الأوّل ومقابلة في الشّطر الثّاني.

[4]- طوق الحمامة: ابن حزم. ص:56.

[5]- الدِّيوان.ص:227.

[6]- طوق الحمامة:ابن حزم.ص:85.

معًا في الشّطر الثّاني من البيت بين:(**أَنَعِيـمُ جَنّةٍ عَذَابُ جَحِيمِ**) الذّي أظهر شدّة التّباين بين الموقفين ومبالغةً واضحةً، حين قَرَن السّعادة بالجنّة واللّوعة بنار جهنّم، رغبةً منه في الوصول بالمعنى إلى أقصى أبعاده وغاياته الفنيّة والدّلاليّة، والتّأثير في المتلقّي من خلال المحاورة بين العبارات والألفاظ المتضادّة، فالتـقابل "ظاهرة كامنة في حقيقة الأشياء وبارزة على سطوحها، وهذه الظّاهرة من سمات الكون والحياة والإنسان...كما أنّها سمة دلاليّة من سمات اللّغة المتّصلة بالفِكْر"[1]، فتزيد المعنى عُمْقًا والبناء الشّعري تماسكًا.

كما نجده يقول أيضًا:(الكامل)[2]

أَبْكِي وَيَبْسَمُ بَيْنَنَا مَا بَيْنَنَا لَا يَسْتَوِي المَسْرُورُ وَالمَحْزُونُ

يستمرّ الشّاعر في وصف لواعِج حُبّه ومعاناته من صَدِّ الحبيب، مُصَوِّرًا اختلاف وَضْعِهِما ونفسيّتهما من خلال اعتماده على أسلوب المقابلة بين:(**أَبْكِي، يَبْسَمُ**)،(**المَسْرُورُ،المَحْزُونُ**)، فهو دائم البكاء جرّاء تدهور العلاقة بينهما، بينما محبوبه في حالة ابتسام وسُرور غير مبالٍ بما أصَابَه من حُزْنٍ في بُعْـدِه وقـد كـان لتموقع الألفاظ المتضادّة أثرٌ في تعميق الدّلالة، حين جعل المقابلة الأولى في مستهلّ البيت والأخرى في آخره، بهدف لفت انتباه القارئ، وتحريك خياله ليدرك مدى عُمْق التّناقض بين الحبيبين، وشدّة تعنُّت المحبوب الذّي يزيد صُدُودهُ تَعَلُّقًا في نفس الشّاعر ووجدانه.

يتّضح ،ممّا سبق، أنَّ المقابلة من أساليب التّصوير الشّعري، التيّ تُسهِم في إبراز الدّلالة العامّة للنّص من خلال عرض صور متعارضة من حيث الدّلالة الأوليّة آخذة طابعًا فكريًّا وجماليًّا، يتّسم بالعُمْق والشُّموليّة، وقد لجأ إليها الرّندي لعدّة أسبابٍ منها:

* إظهار المفارقة بين زمنين متباينين؛ الزّمن الحاضر الذّي يُمثِّل الخضوع والذّلة نتيجة سقوط عدد من المدن الأندلسيّة في أيدي الإسبان، وزمن ماضٍ كان فيه المسلمون سَادَة العا لم، والدِّين الإسلاميّ دين الأغلبيّة.

---

[1] - ظاهرة التّقابل في علم الدّلالة:أحمد ناصيف الجنابي. مجلّة آداب المستنصريّة. مجلّة تصدرها كليّة الآداب بالجامعة المستنصريّة، ع10 1984-1985، ص:21-22.

[2] - الدِّيوان.ص:236. وقد ورد البيت نفسه في موضع آخر من الدِّيوان، مع تغييرٍ في اللّفظة الأخيرة فقط، وهذا في قوله:(الكامل)

أَبْكِي وَيَبْسَمُ بَيْنَنَا مَا بَيْنَنَا لَا يَسْتَوِي المَسْرُورُ وَالمفْقُودُ

- الدِّيوان.ص:127.

* التّعبير عن عمق المشاعر الإنسانيّة من حُبٍّ ووصال وفرح، وما يقابلها من بُغْضٍ وهَجْر وفَرَح، وقد أسْهَم في ذلك بيئة أندلسيّة خلاّبة، كانت الباعث الأوّل في إظهار مكنونات القلب، وازدهار شعر الغزل ومجالس الخمرة.

* كان المدح من أهمِّ الأغراض الشِّعريَّة التيّ نظم فيها الشّاعر، والتيّ ألحق من خلالها صفات الكرم والجود والعفو وشدَّة البطش بالممدوح، وما ينجم عن ذلك من إضفاء صفات الذّل والخوف بالأعداء، فكان أسلوب المقابلة أحسن الأساليب لإبراز هذه المفارقات، والإعلاء من شأن ممدوحيه، وإن كان في ذلك مبالغةً وغُلُوّا.

* أسهم أسلوب المقابلة في تشكيل ثنائيّة ضديَّة أساسها الهدم والبناء؛ بمعنى أنّ دلالة الألفاظ الأولى في النَّص، وإيحاءاتها تتعارض مع دلالة ألفاظ الثّانية، التيّ جاءت لتهدم المعنى الأوّل، وتُقِيم على أنقاضه معاني جديدة تتّسم بالشموليّة.

* كان لأسلوب المقابلة أثرٌ في إضْفَاء نوع من الحيويَّة والحركة على الصُّورة الشِّعريَّة، وإخراجها من دائرة الثّبات والسُّكون، وهدفه من وراء ذلك زَرْع الأمل في نفوس الأندلسيِّين للتَّحرُّك بغية إيجاد حلّ للوضع المزري الذِّي آلوا إليه، إذا ما توفَّرت الإرادة والعزيمة، وهو فعلٌ يتطلَّب نشاطا مستمرًّا، ودائمًا وغيابًا كُلِيًّا للخُمول والكَسَل.

* لم يقتصر الأسلوب التّقابلي لدى الرّندي على الجانب اللَّفظي فقط؛ بل امتدَّ إلى الجانب النَّفسيّ والشُّعوري، الذِّي أبرز عمق التّناقض والصِّراع النَّفسي الذِّي يعيشه جرَّاء تغيُّر الأوضاع العامَّة في الأندلس فكان الأسلوب الأكثر عُمْقًا وتأثيرًا في نفسيَّة المتلقِّي.

5– التَّشبيه:

تتَّفق جُلّ الآراء سواءً عند القدامى أو المحدثين[1] على أنّ التَّشبيه من الأساليب البلاغيَّة القائمة على "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفةٍ أو حالةٍ أو مجموعة من الصِّفات والأحوال

[1]– يُقْصَد بالنُّقاد والبلاغييِّن القدامى أمثال:
– عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة. ص:90.
– المنزع البديع في تحسين أساليب البديع: السّجلماسي.ص:220.
– الصِّناعتين: أبو هلال العسكري.ص:239.
– البديع: ابن المعتزّ.ص:88.
– العمدة: ابن رشيق.199/01.

هذه العلاقة قد تستند إلى مُشابَهة حسِيَّة، وقد تستند إلى مشابهة في الحُكْم أو المقتضى الذّهنيّ الذّي يربط بين الطَّرفين المقارنين..."[1]؛ أي أنَّ العلاقة بين الطَّرفين المشبَّهين قد تكون حسِيَّة، وقد تكون عقليَّة قائمة على أساس المقارنة لا التَّفاعل والاتِّحاد، وهو ما يميِّز التَّشبيه عن بقيَّة فنون التَّصوير الأخرى من استعارة وكناية وغيرهما، فهو من أبرز الوسائل التَّخيِّيليَّة التيِّ يلجأ إليها المبدع لعرض أفكاره، وإيصال مشاعره إلى المتلقِّي في قالب إبداعيٍّ يتجاوز الجانب الإبلاغي التَّوضيحيّ إلى الجانب الإمتاعيّ الطَّريف، مُحقِّقًا عنصر التّواصل الفنيِّ الهادف إلى توفير صورة قوامها الخيال، الذّي يرتقي باللّغة من مستواها العاديّ إلى مستويات بلاغيَّة أرقى تعجّ بالحياة والحركة[2].

والملاحظ ،من خلال تتبُّعنا لأشعار الرّندي المبثوثة في ديوانه أنَّه اعتمد على الصُّورة التَّشبيهيَّة بشكل مُوَسَّع وعميق، وقد اختلفت أنماطه من نموذج شعريٍّ إلى آخر، فهو إمَّا بسيط أو مركَّب، حيث نجده يُلحِق صورةً مفردةً بصورةٍ مفردة تقابلها، وتارة صورة مركّبة بمثيلتها مُنَوِّعًا في أدوات التَّشبيه، وملتزمًا أركانه تارة وحاذفًا لأحدها طورًا آخر حسب المقام، والصُّورة الفنيَّة المراد إيصالها للمتلقِّي، وسنحاول ،هنا، إحصاء أدوات التَّشبيه التيِّ تمَّ توظيفها في شعر الرّندي، مع إيراد نماذج شعريَّة تشتمل على صُورٍ تشبيهيَّة قَصْد تحليلها تحليلاً فنيًّا وبلاغيًّا، يمكِّننا من الوقوف عند جماليَّاتها، ومدى إسهامها في تعميق الدّلالة العامّة للنّص الشِّعريِّ على اعتبار أنّ كلّ إضافة في المبنى تستوجب بالضَّرورة زيادة في المعنى.

أ- التَّشبيه البسيط (تشبيه مفرد بمفرد):

ويقصد به ذلك التَّشبيه الذِّي يعمد فيه الشَّاعر إلى تشبيه صورة مفردة بمثيلتها على وجه من الأوجه دون الإغراق والمبالغة في ذلك[3].

- كما نجد حديثا عن التَّشبيه عند البلاغييِّن والنُّقاد المحدثين أمثال:
- البلاغة والتَّطبيق: أحمد مطلوب /كامل حسن البصير. وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ط1، 1982، ص:1267.
- فنّ التّشبيه. بلاغة-أدب-نقد: علي الجندي. مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ط1، 1952.
- التَّشبيه البليغ هل يرقى إلى درجة المجاز. عرض ونقد: عبد العظيم إبراهيم المطعني. مكتبة وهبة، (دط)،(دت)، المقدّمة.

[1]- الصُّورة الفنيَّة في التّراث النّقدي والبلاغي: جابر عصفور.ص:172.

[2]- الصُّورة البيانيَّة عند شعراء السُّجون في العصر العبَّاسي: عبّاس علي المصري. مجلّة جامعة الخليل للبحوث،مج4،ع1، 2009 ص:168.

[3]- المنزع البديع في تحسين أساليب البديع: السّجلماسي.ص:221.

وقد ورد مثل هذا النّوع من التّشبيهات في مواضع كثيرة من القرآن الكريم[1]، أمّا الرّندي فقد وظّفه بشكلٍ مكثّف في ديوانه مستعملاً أدوات التّشبيه المختلفة مثل: **كأنَّ**[2]، **مثل الكاف**، وإن كانت الأداة الأولى الأكثر اعتمادا، والجدول الآتي يوضّح ذلك.

أدوات التّشبيه الموظّفة في ديوان الرّندي

الأداة	عدد تواترتها	النّسبة المئويّة
الكاف	102	%48.34
كأنّ	68	%32.22
كما	24	%11.37
مثل	13	%6.16
يشبه	4	%1.89

يتّضح من خلال الجدول أنَّ الشّاعر عَمَد إلى توظيف أداة التّشبيه " **الكاف**" و"**كأنَّ**" بكثرة في تشبيهاته، بحيث فاقت نسبة تواترهما بقيّة أدوات التّشبيه الأخرى، وإن كانت الأداة الثّانية أقوى تأثيرًا من الأولى، كونها تُفيد معنى التّأكيد على التّشبيه، وترفع من مستوى المشابهة بين العناصر المتباعدة إلى درجة التّطابق، ومن أمثلتها قول الرّندي مادحًا :(مخلع البسيط)[3]

---

[1] – مثل قوله تعالى: ﴿**وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ**﴾ سورة الرّحمان. الآية:24.

– ومثل قوله تعالى: ﴿**كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ**﴾ سورة الرّحمان. الآية:58.

– وقال تعالى: ﴿**كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ**﴾سورة الصّافات.الآية:49.

– وقال أيضا: ﴿**فَإِذَا انشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ**﴾ سورة الرّحمان. الآية:37.

– وقال تعالى: ﴿ **كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ**﴾ سورة الحاقة. الآية:7.

– وقال تعالى: ﴿ **خَلَقَ الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ**﴾سورة الرّحمان. الآية:14.

– وقال تعالى: ﴿ **وَحُورٌ عِينٌ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ**﴾ سورة الواقعة. الآية:22-23.

– وقال أيضا: ﴿ **وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ**﴾ سورة الأعراف. الآية:171.

– وقال تعالى: ﴿ **تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ**﴾ سورة القمر. الآية:20.

[2] – **كأنَّ**: المقصودة ،هنا، الأداة التيّ تُفيد التّشبيه، وقد تأتي كأنَّ بمعنى الظّن والشّكّ مثل قوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِن قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ**﴾سورة النّمل. الآية:42.

[3] – الدّيوان.ص:150.

كَأَنَّ همَّاتِهِمْ نُجُومٌ   تَطْلُبُ فَوْقَ النُّجُومِ ثَارَا[1]

يشيد الشَّاعر في هذا البيت بالممدوح[2] وقومه الذِّين حَبَاهم الله سبحانه وتعالى هِمَّة وعُلوّ نفس شَبِيهة بالنُّجوم ارتقاء وسموًّا، موظِّفًا أداة التَّشبيه "**كأنّ**" المتكوّنة من "**الكاف**" وأداة التَّوكيد "**أنّ**" وجاء المشبَّه والمشبَّه به تاليًا لها، وقد أَكْسَبت مثل هذه الأداة التَّشبيه قُوَّة حتى ليخيّل للقارئ أنَّ المشبَّه (**قوم الممدوح**) هو المشبَّه به(**النُّجوم**)، وقد كان للتَّجاور الموقعيّ بين طرفي التَّشبيه أثرٌ في تعميق دلالة التَّطابق والتَّقارب الشَّديد بين عالمين؛ عالم الإنسان وعالم الطَّبيعة والتيّ لا تستطيع أداة أخرى كالكاف مثلاً تعويضها، فهي تحمل إلى جانب دورها المتمثِّل في الرَّبط بين طرفي التَّشبيه لفظيًّا خاصيَّةً أخرى تتمثَّل في قوَّة التَّخيُّل[3] ولذلك فضَّل الشَّاعر توظيفها للتَّعبير عن غرضه، وهو إبراز جانب من شخصيَّة الممدوح وقومه وخاصَّة تَطَلّع نفوسهم إلى عظيم الأمور وأجَلِّها وابتعادهم عن سَفَاسِفِها.

وإذا كانت النُّجوم رمزًا للرِّفعة والسُّموّ، والبحر رمز للجود والعطاء فإنَّ الشَّمس ،غالبًا، ما كانت رمزًا للضِّياء والإشراق، ولهذا السَّبب كثيرًا ما وظَّفها الشُّعراء القدامى في مدائحهم، ويبدو أنَّ الرّندي لم يَشُذّ عن القاعدة وهذا ما تجلَّى في قوله:(الطَّويل)[4]

كَأَنَّ النُّجُومَ الزَّهِرَاتِ أَزَاهِرٌ   تَغِيبُ وَتَبْدُو وَلَا ذبُولَ ولَا قَطْفَا[5]

كَأَنَّ الدُّجَى بَحْرٌ يَعُبُّ عُبَابُهُ   فَمِنْ حَبَبٍ يَطْفُو وَمِنْ حَبَبٍ يُطْفَى[6]

كَأَنَّ ابْتِسَامَ الأُفْقِ عَنْ ثَغْرِ فَجْرِهِ   لِثَامُ غَمَامٍ عَنْ سَنَا قَمَرٍ شَفَّى[7]

كَأَنَّ ضِيَاءَ الشَّمْسِ وَجْهُ مُحَمَّدٍ   إِذَا شَاهَدَ الآمَال أَوْ شَهِدَ الزَّحْفَا[8]

---

[1] – **همَّاتِهِمْ**: يُقَال رَجُلٌ بعيد الهِمَّة؛ بمعنى أنَّ نفسه تتوق لمعالي الأمور.

[2] – الممدوح ،هنا، هو أحمد بن هشام.

[3] – خصائص الأسلوب في الشَّوقيَّات:محمّد الهادي الطّرابلسي. منشورات الجامعة التّونسيَّة، السِّلسلة السَّادسة، تونس، 1981،مج20 ص:147.

[4] – الدِّيوان.ص:173.

[5] – **الزَّهِرَاتِ**: بمعنى البيضاء والصَّافية لونها. **أَزَاهِرٌ**:ج.م: زهرة.

[6] – **الدُّجَى**: اللَّيل. **يَعُبُّ عُبَابُهُ**:أي يَرْتَفِع مَوْجُه ويضطَرِب. **حَبَبٍ**: وهي الفَقَاقِيع التِّي تظهر على سطح الماء.

[7] – **سَنَـا**: هو الضَّوء المنبعث من القمر.

[8] – **الزَّحْفَا**: وهو الجيش كثير الجنود.

شكّل حرف التشبيه "**كأنّ**" في هذه الأبيات ظاهرة بارزة من خلال تكراره أربع مرّات متتالية وبشكل عموديّ ففي البيت الأوّل شبّه الشّاعر النُّجوم اللاّمعة المتلألئة في السّماء، التيّ تظهر وتغيب دون أن يصيبها أفول بالزّهرة البيضاء الصّافية لونها، التيّ لا يَلْحَقُها ذبولٌ ولا ينالها قَطْف، فكلاهما يشتركان في صفةٍ واحدة وهي البَيَاض والنّظارة، ولكنّ الشّاعر خَالَف المألوف والطّبيعي، حين جعل وضعيّتهما مستمرّة ودائمة غير قابلة للتبدُّل، وفي ذلك مخالفة لنواميس الطّبيعة القاضية بأنّ دوام الحال من المحال، وأنّ كلّ من في الأرض مصيره إلى الفناء و الزّوال.

ويستمرّ الشّاعر ،في البيت الثّاني، في عرض صوره الحسِّيَّة متوسّلاً بالتّشبيه، حين جعل اللّيل المظلم شبيهًا بالبحر المضطربة أمواجه، والدّليل على ذلك رؤية فقاقيع مائيّة على سطحه، وهي صورة حسِّيَّة أظهرت انبهار الشّاعر بمظاهر الطّبيعة، فجعلها مادّة لأشعاره وتشبيهاته، ويبدو أنّ وجه الشّبه بينهما هو الامتداد والسِّعة والغُموض اللاّمحدود.

أمّا ،في البيت الثّالث، فشبّه نور الفجر عند طلوعه من وراء الحُجُب بشعاع القمر المنبثق من وراء الغيوم التيّ عرضها في صورة لِثَام انزاح ليكشف المستور، وهي صورة حسِّيَّة وتخيِيِّليَّة ،في الوقت نفسه، أبرزت مقدرة الشّاعر على التّأمّل العميق، ودمج الصُّور مع بعضها في قالب تشبيهيٍّ جميل.

ليصل الرّندي ،في البيت الأخير، إلى بيت القصيد[1] وهو المدح حين شبّه ضياء الشّمس بوجه ممدوحه إشراقًا وتوهُّجًا وحزمًا ولاسيما في الحروب، ولكنّ المتأمِّل للبيت يرى أنّه عمد إلى التّشبيه المقلوب[2] لأنّ أصل الصُّورة أنْ يُشبَّه وجه الممدوح بالشّمس وليس العكس، فهذا التّشبيه خرج عمّا كان

---

[1]- **بَيْت القَصِيد**: وهي عبارة تُطْلَق للدّلالة على الغَرَض الذِّي يريد الشّاعر التّوصل إليه والقول فيه من خلال مجموعة من المقدِّمات.

[2]- **التّشبيه المقلوب**: ويُسمَّى ،أيضًا، التّشبيه المعكوس وهو نوعٌ من التّشبيه يخالف التّشبيه العادي، حيث يعمد فيه الشّاعر إلى تبادل المواقع بين المشبَّه والمشبَّه به بجعل المشبَّه مشبَّهًا به، مُدَعِيًا أنّ وجه الشّبه فيه أقوى وأظهر، وغرضه من وراء ذلك المبالغة في الوصف. ترجمته في:

- مدخل إلى البلاغة العربيَّة. علم المعاني- علم البيان- علم البديع: يوسف أبو العدوس.ص:160.

وقد ورد مثل هذا التّشبيه في موضعٍ أخر من الدِّيوان، وهذا في قول الرّندي:(الخفيف)

وَكَأَنَّ الصَّبَاحَ إِذْ لَاحَ سَيْفٌ يُنْتَضَى مِنْ غَيْنٍ وَمِيمٍ وَدَالِ

حيث شبَّه الصَّباح المنبلج من وراء الحُجُب في ضِيائه ونوره بالسَّيف اللّامع البرّاق المشْهَر من غمده، وهو تشبيه مقلوب؛ إذ الأصل في التّركيب أن يشبّه السَّيف بالصَّباح وليس العكس على اعتبار أنّ مظاهر الطّبيعة هي الأصل وما سواها فرع، وهدفه من وراء ذلك وَصْف هذا النّوع من الوسائل الحربيَّة ودروه في تحقيق التّفوُّق والغَلَبة وأتى بأداة التّشبيه "كأنَّ" لتفيد معنى التّقارب الشّديد بين طرفي التّشبيه على سبيل الإدِّعاء هذا من جهة ومن جهة أخرى حمْل المتلقِّي على إيجاد نقاط الالتقاء والتّشابه بين العناصر المتباعدة. يُنْظَر:

- الدِّيوان.ص:206.

مُستقرًّا في نفوسنا من أنَّ الشَّيء يُشبَّه دائمًا بمن هو أقوى منه في وجه الشَّبه، ويبدو أنَّ غرض الشَّاعر من وراء هذا التَّوظيف المبالغة في المدح، ونقل الزِّيادة من المشبّه إلى المشبّه به، وقد كان للأداة "**كأنّ**" إلى جانب القَلْب دورٌ في رفع مستوى المشابهة بين طرفي التَّشبيه إلى درجة المطابقة، بهدف حَمْل المتلقِّي على تصديق ما يدَّعيه، كما أنَّها من أبرز أدوات التَّشبيه التي " تُجَدِّد التَّشبيه وتُقوِّيه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة"[1].

فالشَّاعر ،من خلال هذا النَّوع من التَّشبيه، أراد إلحاق المطلق والكامل(ضِيَاء الشَّمس) بالنِّسبيّ والنَّاقص(وجه الممدوح)، مخالفًا التَّشبيه العادي، ومظهرا للقارئ مرونته وقدرته على إدماج عناصر الطَّبيعة وخَلْق عوالم جديدة في قالبٍ شعريٍّ متميّز.

لاشكَّ في أنَّ لتوالي مثل هذه الصُّور التَّشبيهيَّة دلالة معيَّنة مفادها التَّأكيد على اهتمام الشَّاعر بها إلى درجة التَّدقيق في إبراز معالمها الأكثر "اتِّصالًا بخلجَات النَّفس والحَوَاس"[2]، فكانت بمثابة مقدّمات لتهيئة المتلقِّي للاندماج في الجوّ العامّ للقصيدة، وهو الإشادة بالممدوح وخِصَاله.

ويستمر الشَّاعر في وصف مظاهر الطَّبيعة، وانتقاء تشبيهاته من عناصرها، حيث نجده يقول:(الطَّويل)[3]

كَأَنَّ شَذَا الخَيْرِيّ زَوْرَةُ عَاشِقٍ يَرَى أَنَّ جُنْحَ اللَّيْلِ أَكْتَمُ لِلسِّرِّ[4]

كَـأَنَّ جَنِـيَّ الوَرْدِ عِـنْـدَ وُرُودِهِ وَقَدْ طَـلَّ يَاقُوتٌ تَكَلَّـلَ بِالـدُّرِّ[5]

كَأَنَّ نَسِيمَ الزَّهْرِ يَحْمِلُهُ الصِّبَا تَضَوُّعُ مِسْكٍ أَوْ ثَنَاءُ بَنِي نَصْرِ[6]

---

[1] – قضايا الشِّعر المعاصر: نازك الملائكة. ص:239.

[2] – قضايا الشِّعر المعاصر: نازك الملائكة.ص:247.

[3] – الدِّيوان.ص:152.

[4] – **شَذَا**: هي الرَّائحة الطَّيِّبة العطرة المنبعثة من الزُّهور. **الخَيْرِيّ**: نوعٌ من النَّباتات ذات أزهار صفراء اللَّون يستخدم دُهْنُه للتَّداوي. **زَوْرَةُ**: طَيْفُ.

[5] – **جَنِـيَّ**: ويُقْصَد به كلّ ما نَضُج ثمَارُه وحان قطَافُه. **وُرُودِهِ**:أي خَالَط احمرار لونه صُفْرة. **طَـلَّ**:حَسُن. **يَاقُوتٌ**: من الأحجار الكريمة يُسْتَخدَم للزِّينة. **تَكَلَّـلَ**: تَزَيَّن. **الـدُّرِّ**: وهي اللُّؤلؤة الكبيرة الحَجْم.

[6] – **تَضَوُّعُ مِسْكٍ**: بمعنى فَاحَت رائِحَة المسْكِ العَطِرَة.

تعلَّق الشُّعراء الأندلسيُّون ببيئتهم وفَضَّلُوها على غيرها من البيئات، فراحوا يُصَوِّرُون جمال طبيعتها وخضرتها، وكثرة أَفَانِينها، وتَفَتُّح أزهارها، في قصائد مُفْعَمَة بالخيال الشِّعريِّ الذِّي يشحذ ذهن المتلقِّي ويفتَح أمامَه مجالًا للتَّأويل.

وهاهو الرّندي ،في هذه الأبيات، يستعين بالتَّشبيه لإبراز جمال طبيعة الأندلس الخلاَّبة ممتزجةً بانفعالاته وعواطفه، موظِّفًا أداة التَّشبيه "**كَأَنَّ**" بشكل عموديّ ومتواتر ثلاث مرّات، حيث شبَّه ،في البيت الأوَّل، الرَّائحة الطَّيِّبة الزكيَّة المنبعثة من نبات الخيريّ التيّ تَهُبّ على حين غفلة وتقع في النَّفس موقعًا حسنًا بِطَيْف العاشق، الذِّي يتسلَّل في جُنْح اللَّيل لملاقاة محبوبته مخافَة الوُشاة والرّقباء، فَيَصِله بعد طول انتظار فالرّندي وانطلاقا من مخيّلته قَارَب بين صورتين؛ إحداهما مستقاة من عالم الطَّبيعة، وأخرى من عالم الإنسان مُتَوسِّلًا لإيصال غَرَضِه بالصُّورة التَّشبيهيَّة، فكانت أداة التَّشبيه "**كَأَنَّ**" الرَّابط بينهما حَامِلًا المتلقِّي على تصديق ما يدَّعيه ويتخيّله. أمَّا وجه الشَّبه بينهما فهو الشُّعور بالارتياح النَّفسيِّ، والاستماع بكلِّ ما هو حَسَن ومرغُوب.

أمَّا الورد المتفتِّح ذو اللَّون الأحمر الممتزج بِصُفرة الحَسَن المنْظَر فَيُخَيَّل للرَّائي وكأنَّه حَجرٌ كريم زُيِّن بلآلئ عظيمةٍ لامعة، فَكلا الصُّورتين تنبضان بالجمال، فتبعث في نفس القارئ إحساسًا بالمتعة والأريحيَّة.

أمَّا نسيم الزّهر الذِّي يحملة ريح الصّبا المنعشة فتفوح رائحته العَطِرة، فهي شبيهة بالمدائح التيّ تُتْلَى في سَلَاطِين وحُكَّام بني نصر، ويشتمل هذا البيت على حسن تخلّص[1]؛ حيث انتقل الشَّاعر من غرض وصف الطَّبيعة إلى غرض المدح بكلِّ سلاسةٍ ودون أن يشعرنا بوجود ثَغْرة.

كان لتكرار أداة التَّشبيه "**كأنَّ**" في الأبيات أثرٌ في تعميق الدّلالة حيث أظهرت مقدرة الشَّاعر على صوغ المعاني وإدماج العناصر المتباعدة بفضل قوَّة التَّخييل التيّ خَلَّصت الصُّورة التَّشبيهيَّة من "شَبَح التَّابعيَّة التيّ

---

[1]– **حسن التَّخلص**: ويُقْصَد به الانتقال من غرضٍ شعريٍّ إلى غَرَضٍ آخر في القصيدة بِلُطف فيقع في النَّفس مَوقعًا حَسَنًا، وقد أُطْلِق عليه تسميَّات عدَّة منها الاستطراد وحُسْن الخروج، وقد سمَّاه ابن رشيق ب" الخُروج" حيث نجده يقول:" قِيلَ لِبَعْضِ الحذّاق بصناعة الشِّعر لقد طَار اسْمك واشتهر فقال: لأنيِّ أَقْلَلت الحزّ وطَبَقت المفصّل وأَصَبْت مَقَاتِل الكَلام وقَرْطَست نُكَت الأغراض بحُسْن الفَوَاتح والخَوَاتم ولُطْف الخُرُوج..."؛ فحُسْن التَّخلُّص ،إذن، هو علامة على مَقْدِرة الشَّاعر وتمكُّنه من صناعة القصيدة . التَّرجمة في:

– العمدة: ابن رشيق. 01/ 152.

– منهاج البلغاء: حازم القرطاجني.ص:288.

– كتاب البديع: ابن المعتزّ.ص:75.

– رأي ابن رشيق القيرواني في بنية القصيدة ومكانته في النَّقد الأدبيّ: صالح مفقودة. مجلّة العلوم الإنسانيَّة، جامعة محمَّد خيضر، بسكرة، كليَّة الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، ع4، ماي 2003، ص:125.

ألصقتها به المباحث البلاغيَّة المقنَّنة، فالتَّشبيه وهو يَصْعَد من أغوار النَّفس ليس عنصرًا مُستقلًّا يُضَاف إلى الإبداع؛بل هو الإبداع"[1].

ويقول الشَّاعر في موضعٍ آخر مُشِيدًا بِجُود وبسالة ممدُوحِه:(الكامل)[2]

وَكَأَنَّهُ صَوْبُ الحَيَا فِي جُودِهِ لَوْ لَمْ يَكُنْ صَوْبُ الحَيَا مَمْلُولاَ[3]

وَكَأَنَّهُ لَيْـثُ الشَّرَى فِي بَأْسِهِ لَوْ أَنَّ مَرْأَى اللَّيْثِ كَانَ جَمِيلاَ[4]

لم يخرج الشَّاعر ،في هذين البيتين، عمَّا ألِفَه الشُّعراء القدامى في نظمهم لقصائد المدح والإشادة مُتوسِّلا بأداة التَّشبيه "**كأنَّ**"، حيث شبَّه في البيت الأوَّل جود وكرم ممدوحه على رعيّته ومقرّبيه بالمطر النَّافع الذِّي يحيي الأرض بعد مماتها وجفافها، ذاكرا طرفي التَّشبيه[5] ووجه الشَّبه، فالشَّاعر أراد إبراز الجانب الإيجابي من الصُّورة التَّشبيهيَّة مستدركا قوله في الشَّطر الثَّاني، حين جعل اكتمالها مرتبط بعدم الإكثار فَصَوب الحَيَا نَافِعٌ في حدود المعقول، أمَّا إذا زاد عن الحدّ المطلوب صار مملولا ومسؤُوما.

أمَّا ،في البيت الثَّاني، فقد شبَّهه باللَّيث في قوَّته وبسالته في الحروب، وشدَّة فتكه بالأعداء مستدركًا قوله في الشَّطر الثَّاني حين تمنَّى لو كان مرأى اللَّيث جميلاً، تمامًا مثل شجاعته لتكتمل الصُّورة وتتَّضح، وقد كان لتكرار أداة التَّشبيه " **كأنّ**" مرّتين في مستهلّ البيتين وبشكلٍ عموديٍّ أثرٌ في تعميق الدّلالة العامّة حيث رفعت الأداة من مستوى المشابهة إلى درجة التَّطابق على سبيل الإدِّعاء لا الحقيقة، كما أظهر تكرار بعض الألفاظ مثل:(**صَوْبُ الحَيَا**) مرّتين، و(**لَيْـثُ**) مرّتين اهتمام الشَّاعر بهما وأنّهما محور حديثه ومركز اهتمامه.

---

[1]- شعريَّة المشهد في الإبداع الأدبيّ: حبيب مونسي. دار الغرب للنَّشر والتَّوزيع،(دط)،2003، ص:73.

[2]- الدِّيوان.ص:189.

[3] – **صَوْبُ:**المطر النَّافع غير المؤذي. **الحَيَا**: المطر. **مَمْلُولاَ**: اسم مفعول من الفِعْل: ملَّ؛ بمعنى سَئِم.

[4]– **الشَّرَى**: مَوْضِع يَكْثُر فِيه تَوَاجُد الأُسُود. وقد ورد بيت في الدِّيوان شبيه بالبيت المسجَّل أعلاه ولذلك لم نشأ تكراره، ويتمثَّل في قول الرّندي:(الكامل)

فِيهَا الكُمَاةُ بَنُو الكُمَاةِ كَأَنَّهُمْ أُسْدُ الشَّرَى بَيْنَ القَنَا الخَطَّارِ

شبَّه الشَّاعر ،في هذا البيت، الكُمَاة وهم الرِّجال الشُّجعان بالأُسُود في إقدامهم وبسالتهم مستعملاً أداة التَّشبيه "كأنَّ" التيِّ أفادت التَّقارب الشَّديد بين طرفي التَّشبيه إلى درجة التَّطابق على سبيل المبالغة والإدِّعاء، وهدفه من وراء ذلك إبراز قوَّة الممدوح وقومه والإعلاء من شأنهم أمام العدوّ، هذا من جهة ومن جهة أخرى بثّ الرُّعب في صُفُوفه.ينظر:

– الدِّيوان. ص:159.

[5]– المشبَّه ،هنا، هي الهاء المتّصلة بأداة التّشبيه "كأنّ"، أمّا المشبّه به فهو" صَوْبُ الحَيَا".

ويبدو أنَّ شجاعة ملوك وأمراء الأندلس في الحروب لم تكن كافية للحفاظ على دينهم وأرضهم في ظلّ غياب وحدة الرّأي واتّحاد الموقف، ممّا أدّى إلى ضياع كثير من المدن والحصون والقُصُور، فلم يجدوا بُدًّا من الاستنجاد بإخوانهم المرابطين في العُدوة لعلّهم يَهبُّون لنصرة الإسلام والمسلمين، وهذا ما تجلّى من خلال قول الرّندي:(البسيط)[1]

يَا رَاكِبِينَ عِتَاقَ الخَيْلِ ضَامِرَةً كَأَنَّهَا فِي مَجَالِ السَّبْقِ عِقْبَانُ[2]

وَحَامِلِينَ سُيُوفَ الهِنْدِ مُرْهَفَةً كَأَنَّهَا فِي ظَلَامِ النَّـقْعِ نِيــرَانُ[3]

يوجه الشّاعر نداءه وخطابه في هذين البيتين إلى المرابطين المتواجدين في الضّفة الأخرى من العدوة ويدعوهم لنصرة إخوانهم المسلمين بالأندلس مُوظِّفًا أداة النّداء"**يا**" التيّ غالبا ما تُستعمَل لنداء البعيد فالشّاعر ،هنا، يُنَادي المرابطين البَعِيدين عنه مسافةً وحسًّا واصفًا إيّاهم بالرّجال الشّجعان الذّين يمتطون خيولًا أصيلة كريمة النّسب تمتاز بالنّحافة والسُّرعة في العَدْو، مُشبِّهًا إيّاها بالعقبان وهي من الطُّيور الكاسرة التيّ تنقضُّ على فريستها على حين غرّة وفي لمح البصر، مُتوسِّلًا لإبراز صُورِه التّشبيهيّة بالأداة "**كأنَّ**" التيّ أَظْهَرت عُمْق التّقارب بين طرفي التّشبيه ووجه الشّبه بينهما وهي السُّرعة.

ولاشكَّ في أنَّ مثل هذه الأداة تستدعي إلى ذهن المتلقّي عددًا من المتقابلات؛ فعِتَاق الخيل تُقَابِلُها الخيول الهجينة، والضّامرة الرّشيقة تقابلها السّمان الثّقيلة الغير قادرة على السّباق، والسُّيوف المرهفة تقابلها السُّيوف المفلولة التيّ صارت غير مجدية ولا نَفْع منها.

ويستمرّ الشّاعر ،في البيت الثّاني، في وصف من خَصَّهم بالنّداء وهم المرابطين فيصفهم بأنّهم يحملون سيوفًا حادّة الطّرف مصنوعة في بلاد الهِند التيّ تُصيب الهدف بضربة واحدة، مشبِّهًا إيّاها بالنُّور اللّامع في وسط ظلام النّقع الدّامس؛ فالسُّيوف المسلولة من غِمْدِها ،من منظوره، هي الأداة المثلى لنَشْر نور الإسلام

---

[1]- الدّيوان.ص:233.

[2]- **عِتَاقَ الخَيْلِ**: بمعنى أنجبها وأكرمها ذات النّسب الأصيل المتّسمة بالسُّرعة. وقد ورد حديث عن الخيل في قول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم:"**الخَيْر مَعْقُود في نَوَاصِي الخَيْل**". يُنْظَر:

- التمهيد لما في الموطّأ من المعاني والأسانيد: أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمّد بن عبد البرّ. مكتبة ابن تيميّة،ج14،1016 ص:96.

ضَامِرَةً: أي هزيلة ونحيفة. **مَجَالِ السَّبْقِ**: بمعنى مجال السّباق والعَدْو. **عِقْبَانُ**: ج.م: عُقَاب؛ وهو من الطُّيور الكاسرة ذات مخالب قويّة تنقضّ بها على فريستها كما تمتاز بحدّة النّظر.

[3]- **سُيُوفَ الهِنْدِ**: نسبة إلى مكان صناعتها، ويتّصف هذا النّوع من السُّيوف بالحِدَّة. **مُرْهَفَةً**: أي حادَّة الطَّرف. **النَّـقْع**: وهو الماء المجتمع في مستنقع أو غدير. **نِيــرَانُ**: ج.م: نُور.

وتبديد ظلام الكُفْر الذِّي يسعى الإسبان لتعميره في بلاد الأندلس من خلال تحويل المساجد إلى كنائس ولن يتحقَّق ذلك إلاَّ إذا وُضِعَت هذه السُّيوف في أَيَادٍ مؤهَّلة تمتاز بالشَّجاعة والدِّراية بأساليب القِتَال حينئذ تكون ضربتها قاتلة، وهي حَتْمًا صِفَات يمتاز بها المرابطون "وهكذا فإنَّ الذَّاكرة التيِّ أعادت ترتيب ما وعته وانفعال الشَّاعر والرَّغبة في التَّحميس هدفت جميعا إلى إطراء الرَّاكب والمركوب عليه، المحارب وأداة الحرب فهناك تلازم بين العنصرين وفقد أحدهما يفقد لأجله الآخر، ويصبح عديم الفائدة والجدوى"[1] فالشَّاعر من خلال الإغراق في وَصْف الأدوات الحربيَّة من خُيُولٍ وسيوف، هدفه الإعلاء من شأن من يريد الاستنجاد بهم، وبثّ الحماسة في نفوسهم وتشجيعهم على العبور لحماية معاقل المسلمين والذَّود عن حِمَاهم.

ومن أدوات التَّشبيه الموظَّفة،أيضًا، بكثرة في ديوان الرّندي نجد " الكاف" ومن أمثلتها قوله في وصْفِ جاريةٍ له وقد خرجت مُبْتَلَّةً من الحمَّام:(الكامل)[2]

وَالمَاءُ يَقْطُرُ مِنْ ذَوَائِبِ شَعْرِهَا كَالطَّلِّ يَسْقُطُ مِنْ جَنَاحِ غُرَابِ[3]

رَسَم الشَّاعر ،في هذا البيت، صُورَة جَارية خَرَجَت من الحمَّام وهي مُبْتَلَّة، فَشَبَّه قَطَرات الماء المنحَدِرة من مُقدِّمَة شَعْر رَأْسِها الأسود الفَاحِم بالمطَر الخَفِيف الذِّي يَتَساقَط من جَنَاح غُرَاب، فاستعمل أداة التَّشبيه "الكاف" التيِّ كانت الرَّابط اللَّفظيّ والدّلالي بين طَرَفَي التَّشبيه، أمَّا وجه الشَّبه بينهما فهو السَّواد. فالرّندي من خلال هذه الصُّورة التَّشبيهيَّة القائمة على الخيال جمع بين عَالمين؛ عالم المرأة بما فيه من جَمَال وسِحْر ودَلَال، وعالم الطَّبيعة من خلال المعجم الشِّعريّ المتكَوِّن من ألفاظٍ دالَّة على المطَر:(**المَاء، يَقْطُر الطَّلّ**)، وأخرى على الحيوان:(**جَناح غُرَاب**)، ممَّا أَضْفَت على البيت طابعًا جماليًّا بإمكانه التَّأثير في

---

[1] – في سيمياء الشّعر القديم.دراسة نظريَّة وتطبيقيَّة: محمّد مفتاح.دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، 1409هـ-1989م، ص:164.

[2] – الدِّيوان.ص:118.

[3] – **ذَوَائِب**:ج.م: ذُؤَابة: وهي مُقدِّمة شَعر الرَّأس. **الطَّلّ**: وهو المطَر الخَفِيف.

القــارئ، وجَعْلِه يَتَفَاعل مع الصُّورة.[1]

امتزجت ألفاظ الغَزَل وما فيها من وَصْف لِلَوَاعج الحُبّ والشَّوق بعناصر الطَّبيـعة في الأنـدلس فكانت المادَّة التيّ كثيرًا ما اسْتَقَى الشُّعَراء تشبيهاتهم منها، ومن أمثلة ذلك قول الرّندي:(البسيط)[2]

وَكُنْتُ فِي كَلَفِي الدَّاعِي إِلَى تَلَفِي مِثْلَ الفَرَاشِ أَحَبَّ النَّارَ فَاحْتَرَقَا[3]

تَعلَّق قلب الشَّاعر بمحبوبته كثيرًا وهو ما جعل نِيران الحبّ تتأجَّج في صدره، ورغم عِلْمه بأنَّها قد لا تبادله المشاعر نفسها، إلاَّ أنَّه يُغَامر حتّى ولو تجرَّع مرارة الحرمان، وبهدف تصوير حالته النَّفسيَّة بشكلٍ دقيقٍ لجأ إلى التَّشبيه مستعملا الاسم " مِثْل" حين جعل وَضْعه شبيهًا بوضع الفراشة المنبهرة بضوءِ النَّار، حيث

---

[1]- وردت أبيات كثيرة في ديوان الرَّندي مشتملة على التَّشبيه باستعمال حرف " الكاف" ولذلك لم نشأ تكرارها ومن أمثلتها قوله:(الكامل)

بِتْنَا وَبَاتَ يُدِيرُهَا مَا بَيْنَنَا كَالكَوْكَبِ الدُّرِّي فِي أَمْزَاجِهِ

شَبَّه الشَّاعر ،في هذا البيت، الخَمْرة وهي تُدَار في المجلس لِيَشْرَب منها ونُدَماؤه بالكوكب المضيء في المجرَّة، فَذَكر طَرفي التَّشبيه، والأداة " الكاف" أمَّا وجه الشَّبه بينهما فهو الدَّوران في مساحة معيَّنة واللَّمعان. ويبدو أنَّه لجأ إلى مثل هذا التَّصوير نتيجة النَّشوة التيّ يشعر بها وحالَة الصَّفاء الذِّهني الذّي يعيشه نتيجة شُرْبه للخمرة التيّ نقلته من عالم الهُموم إلى عالم الرَّاحة وإن كانت مُؤقَّتة. ينظر:

- الدِّيوان.ص:122.

ويقول أيضًا:(الكامل)

اللهُ أَكْبَرُ غُرَّةٌ مَيْمُونَةٌ كَالبَدْرِ عِنْدَ حُلُولِهِ بِالأَسْعُدِ

شبَّه الشَّاعر ،في هذا البيت، غُرَّة الممدوح التيّ وَصَفَها بالميمونة أي المباركة بالبَدْر عند حُلُوله، فذكر طرفي التَّشبيه والأداة " الكاف" أمَّا وجه الشَّبه بينهما فهو الضِّيَاء والنَّظارة، وهو تشبيه تقليديٌّ وظَّفه الشُّعراء القُدَامى بكثرة في أشعارهم وهدفهم من وراء ذلك الإعلاء من شأن الممدوح ولاسيما جَمَال المحَيَّا والطَّلعة البهيَّة. ينظر :

- الدِّيوان.ص:133.

ويقول أيضًا:(البسيط)

وَقَفْرَةٍ كَلَيَالِي الهَجْرِ مُوحِشَةٍ لَوْ كُلِّفَ اللَّيْثُ فِيهَا السَّيْرُ لَم يَسِرِ

اتَّكَأ الشَّاعر ،في هذا البيت، على الصُّورة التَّشبيهيَّة للتَّعبير عن انفعالاته ومشاعره، من خلال تشبيه القَفْرة وهي الأرض الخَالِيَة التيّ لا زَرْع ولا نَبَات فيها بليَالي الهَجْر التيّ تتْرك المحبوب مُتألِّما مهمومًا نتيجة البُعْد عمَّن يُحبّ، مُوظِّفًا حرف التَّشبيه" الكاف" وتاركًا المتلقِّي يَكْتَشف وجه الشَّبه بينهما وهو حالة الفراغ والجفاء وانعدام الأمل، كما اشتمل الشَّطر الثَّاني على كناية عن الخطر الشَّديد والمعاناة التيّ يتكبَّدها الشَّاعر، حين جعل اللَّيث المعروف بالشَّجاعة والإقدام يخشى السَّيْر في هذه الأرض المجدِبَة القَاحِلة. ينظر:

- الدِّيوان.ص:156.

[2]- الدِّيوان.ص:179.

[3] - **كَلَفِي**: حُبِّي وعِشْقِي. **الدَّاعِي**: البَاعِث. **تَلَفِي**: هَلَاكِي.

تأخذ في الاقتراب منها شيئًا فشيئًا دون تردُّد رغبةً منها في البقاء[1] لتتفاجأ بمصيرها المحتوم وهو الهَلاَك والاحتراق، فصارت بذلك رمزًا للعُشَّاق الذِّين يَذُوبُون أسى في سبيل الحبّ، حتىّ ولو كانت نهايتهم الموت ألما بيد محبوبهم.

فالتّشبيه على هذا الأساس هو "أحد الوسائل البيانيَّة التيّ يعتمد عليها الأديب في توضيح معانيه وتحسينها كُلَّما أحَسَّ بذلك ولذلك يمكن القول إنَّها وسيلة مُلتصقة بالتَّعبير الأدبيّ بعامّة"[2] كونها الأداة المثْلى لإبراز مقصديَّة الشَّاعر في قَالبٍ تصويريٍّ يمتاز بالجَماليَّة والدِّقة في تَوْضِيح المعاني.

وإذا كانت أداة التَّشبيه في الأمثلة السَّابقة هي الرَّابط اللَّفظيّ بين المشبَّه والمشبَّه به؛ فإنَّها قد تُحذَف في مَوَاضِع أخرى، ويتعمَّد الشَّاعر عَدَم ذِكْر وجه الشَّبه بغية تحقيق أغراض بلاغيَّة ودلاليَّة، ويُسمَّى هذا النَّوع من التَّشبيه في هذه الحالة بالتَّشبيه البليغ[3]، ومن أمثلته في ديوان الرّندي قوله مادحًا:(الطَّويل)[4]

هُوَ البَحْرُ إلَّا أَنَّ فِيهِ عُذُوبَةً هُوَ القَطْرُ إلَّا أَنَّهُ غَيْرُ مُفْسِدِ[5]

يبدو أنَّ جُود الممدوح وإغْدَاقه على مُقرَّبيه بَلَغ مُنْتَهاه، وهو ما جَعَل الشَّاعر يُوظِّف التَّشبيه البليغ في قوله:(**هُوَ البَحْرُ**)، حاذفًا أداة التَّشبيه ووجه الشَّبه لِيَتْرك المجال للقارئ كي يتخيَّل الرَّابط المعنويّ الموجود بين الطَّرفين، وهو التَّوسُّع في صِفَتي الكَرَم والعَطَاء؛ وإذا كانت مِيَاه البَحْر تتَّسِم بالمُلوحَة فإنَّ مِيَاهَه عذبةٌ مخالفًا بذلك الأَصْل والمتعارف عليه على سبيل المبالغة والإدِّعاء[6].

---

[1]- قيل إنَّ الفراشة تقترب من ضوء النَّار رغبةً منها في التَّزاوج الذِّي يَضْمَن لها الاستمراريَّة ولكنَّها تُلَاقي مَصِيرًا مختلفًا وهو الاحتراق بِلَهِيبِها.

[2]- في أدب المغاربة والأندلسييِّن دراسة فنيَّة: عبد العزيز بومهرة/ فريدة زرقين. المعارف للطِّباعة، ط1، (دت)، ص:70.

[3]- **التَّشبيه البليغ**: وهو التَّشبيه الذِّي تُحذَفُ فيه الأداة ووجه الشَّبه.

[4]- الدِّيوان.ص:131.

[5]- **القَطْرُ**: المطَر.

[6]- وقد وَرَدَ بيتٌ آخر في الدِّيوان يشتمل على الأسلوب نفسه مع تقارب في الألفاظ ولذلك لم نشأ تكراره، وهذا ما تجَلَّى في قول الرّندي: (الطَّويل)

هُوَ الدَّهْرُ لَوْلَا أَنَّ للدَّهْرِ قَسْوَةً هُوَ البَحْرُ لَوْ أَنَّ العُذُوبَةَ فِي البَحْرِ

اتَّكأ الشَّاعر ،في هذا البيت، على التَّشبيه البليغ في الإشادة بالممدوح من خلال تشبيهه بالدَّهر في قوله:(**هُوَ الدَّهْرُ**) ذاكرًا المشبَّه والمشبَّه به وحاذفًا الأداة ووجه الشَّبه تاركًا المجال للقارئ لِيُحَدِّد نقاط الالتقاء بين الطَّرفين ونافيًا ،في الوقت نفسه، أن يتَّصف ممدوحه بالقسوة التيِّ تعتبر صِفَة لصيقة بالدَّهر نتيجة لِتَقَلُّبه وعدم ثباته. أمَّا ،في الشَّطر الثَّاني، فشبَّهه بالبحر العَذْب في سِعَة كرمه وهي مبالغة واضحة أَظْهَرَت رغبة الشَّاعر في الإعلاء من شأن الممدوح وإيهام المتلقِّي بالتَّطابق بين المشبَّه والمشبَّه به إلى درجة يصعب الفصل بينهما. يُنْظَر:
- الدِّيوان.ص:155.

أمَّا في الشَّطر الثَّاني فشبَّهه بالمطر النَّافع[1] الذِّي لا يُفسِد الزَّرع ولا يُهلِكه من خلال قوله:(**هُوَ القَطْرُ**) ذاكرًا المشبَّه والمشبَّه به مع حَذْف الأداة ووجه الشَّبه، فاسحًا المجال للمتلقِّي للبَحْث عن أوجه الالتقاء بين الطَّـرفين وهـو الكَرم.

ولاشكَّ في أنَّ الرّندي لجأ إلى توظيف مثل هذا النَّوع من التَّشبيه حتَّى يبلغ بالمعنى نهاية الحُسْن والقبول مع تحقيق عنصر المبالغة والغلوّ، فيظنّ المخاطَب أنَّ المشبَّه هو المشبَّه به؛ فالتشبيه البليغ "هو الضَّرب الصَّميم الخَالص من التَّشبيه مَنَعَت قُوَّة الصِّلة بين الطَّرفين من ظهور الأداة وفاءً بحقّ المبالغة في الاتِّحاد بينهما"[2] فهو ،إذن، من أقوى أنواع التَّشبيه نتيجة لإحداثه تَشْوِيشًا في ذهن المتلقِّي الذِّي يجد صعوبة في التَّفريق بين المشبَّه والمشبَّه به لِشدَّة التَّطابق بينهما.

أمَّا في غرض الغَزل فإنَّ الشَّاعر لم يتوان في تشبيه محبوبته بِكُلِّ ما هو جميل وغَال، ومن أمثلته قوله:(البسيط)[3]

أَنْتِ المَهَا وَالمَنَايَا فِيكِ قَدْ جُمِعَتْ وَعِنْدَكِ الحَالَتَانِ النَّفْعُ وَالضَّرَرُ[4]

استعان الشَّاعر ،في هذا البيت، بالتَّشبيه البليغ لإبراز المكانة الهامَّة التيِّ تحتلُّها محبوبته في قلبه وحياته وهذا ما تَجَلَّى من خلال قوله:(**أَنْتِ المَهَا**)، مُشَبِّهًا إيَّاها بالدُّرة الثَّمينة التيِّ تُستعْمَل لصناعة المجوهرات والحُلى فذكر المشبَّه والمشبَّه به، وحذف الأداة ووجه الشَّبه، ليترك للقارئ مجالاً لاستنتاج وجه الشَّبه وهو عُلوّ المكانة وسُمُوُّها بالإضافة إلى جمالها وصفاء لون بشرتها.

ويبدو أنَّ تأثير هذه الحبيبة على عقل ووجدان الشَّاعر كان كبيرًا، وهو ما تجلَّى في الشَّطر الثَّاني من خلال إقراره بحقيقة مفادها؛ أنَّ كلَّ ما يلحقه من منفعة إِثْر وِصَال وقُرْب أو ما يُصِيبه من مَكْرُوهٍ إِثْر هَجْر

---

[1] – وردت تشبيهات بليغة كثيرة في الدِّيوان تتضمَّن تشبيه الممدوح بالمطَر والغَمَام ولذلك لم نشأ تكرارها، ومن أمثلتها قوله:(المتقارب)

وَمَا أَنْتَ إِلَّا الغَمَامُ انْهَمَى فَأَحْيَا وَلَمَّا اسْتُعِيدَ اسْتَهَلْ

أسهَم أسلوب الاستثناء والتَّشبيه البليغ في البيت في إبراز الدّلالة العامّة التيِّ يريد الشَّاعر إظهارها وهو المدح والإشادة بخصال الممدوح ولاسيما الجود والعطاء حين شبَّهه بالغمام المحمَّل بالمطَر الذِّي ينهمل فيحي الأرض والكائنات، فذكر المشبَّه (الممدُوح) والمشبَّه به(الغَمَام) وحذف الأداة ووجه الشَّبه على سبيل المبالغة والغلوّ. يُنْظَر:

– الدِّيوان.ص:207.

[2] – التَّشبيه البليغ هل يرقى إلى درجة المجاز. عرض ونقد: عبد العظيم ابراهيم المطعني. ص:141.

[3] – الدِّيوان.ص:140.

[4] – **المَهَا**: وهي الدُّرّة الصَّافية اللَّون تُصْنَع منها الجَواهر. وقد وردت في الإحاطة بلفظ: "المنى"؛ وهي كلّ ما يرغب المرء فيه ويَرْجُوه في الحياة واللَّفظة الثَّانية أقرب إلى الدّلالة المقصودة. **وَالمَنَايَا**: ج.م: مَنِيَّة؛ وهي الموت. **الضَّرَرُ**: وهو الأذى والمكروه.

وفِرَاق بيدها وحدها، وهذا ما تجلى من خلال توظيفه للطِّباق بين:(**النَّفْع، الضَّرَر**) الذِّي أَسْهَم في تَوْضِيح المعنى وتأكيده من خلال ذكر اللَّفظة وضِدِّها، وإن كان في ذلك مبالغة واضحة.

ب – التَّشبيه المركَّب:(تشبيه صورة بصورة)

إذا كان التَّشبيه البسيط يقوم على تشبيه لفظة مفردة بمثيلتها؛ فإنَّ التشبيه المركَّب معناه " أن يقع التَّخييّل في القَوْل والتَّشبيه والتَّمثيل فيه لشيئين بشيئين، وذاتين بذاتين، والمشبّه والممثل والمشبه به والممثّل به ذوات كثيرة..."[1]؛ فهو أكثر تعقيدًا وعُمْقًا من النَّوع الأوَّل، ولذلك فهو بحاجة إلى إِعْمَال عقل وجُهْد فكريٍّ مع قدرة على التَّخيّل من أَجْل اكتشاف طرفي التَّشبيه وأوجه الشَّبه بينها، وينقسم التَّشبيه المركَّب إلى نوعين هما: التَّشبيه الضِّمني والتَّمثيلي وقد عَمَد الشَّاعر إلى توظيف النَّوع الأول في مواضع قليلة أمَّا النَّوع الثَّاني فَعَدَل عنه.

* **التَّشبيه الضِّمني**:

وهو نوع من أنواع التَّشبيه الذِّي يقوم على عُنْصُري الإيحاء والإخْفَاء، بحيث لا يتمّ ذِكْر المشبَّه والمشبَّه به صَراحة، وإنَّما يُستنتَج من سياق الكلام ومَضْمُونه لذلك سُمِيَّ بهذا الاسم[2]، ومن أمثـلته في ديــوان الـرّندي قوله:(الوافر)[3]

وَلَا تَحْكُمْ بِأَوَّلِ مَا تَرَاهُ فَإِنَّ الفَجْرَ أَوَّلُهُ كَذُوبُ[4]

يدخُل هذا البيت في إطار الحكمة؛ حيث ضَمَّن الشَّاعر بيته "صادق تجربته وثاقب نظرته، وسديد رأيه، وسليم تفكيره بأسلوب أحسن دلالة، وأكثر وضوحًا، وأعمق تفكيرًا، وأعمَّ فائدة، فيها الموعظة الحسنة تستهوي السَّمع وتسترق اللُّبّ، فيكون لها أثرها القَويّ في النَّفس"[5]؛ داعيًا المخَاطَب ،في هذا المقام، إلى عَدَم الحُكْم على الأشياء من أوَّل نَظْرَة؛ بل عليه التَّريُّث والتَّرويّ ليتبيَّن له الصِّدق من الكذب والحقيقة من الزّيف مُتوسِّلًا لإبراز الدّلالة وتوضيحها بالتَّشبيه الضِّمنيّ، حين شبَّه الحُكْم الأَوَّلي على الأشياء والمواضِيع

[1]– ترجمته في:

– المنزع البديع: السّجلماسي.ص:229.

– علوم البلاغة. البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي.ص:221-222.

[2]– مدخل إلى البلاغة العربيَّة. علم المعاني– علم البيان– علم البديع: يوسف أبو العدوس. ص:151.

[3]– الدِّيوان.ص:109.

[4]– تمّ شَرْح مفردات البيت في مَوضِعٍ سَابق.

[5]– أدب الحكمة والأمثال عند العرب: جمال أغزول (المملكة المغربيَّة). مجلَّة التَّقوى، مج20، ع10-11، محرّم.صفر. ربيع الأوّل.1429هـ شباط.آذار/ فبراير.مارس.2008م.ص1.

بالفَجْر الكاذب الذّي يخدع الرّائي ويُظلّله لصعوبة التّفريق بينه وبين الفجر الصّادق، فأخفى المشبّه والمشبّه به ولم يذكرهما ليترك القارئ يكتشفهما بنفسه انطلاقًا من سِيَاق البيت ومضمونه، ممّا يخلق حالةً من الأُنْس لديه نتيجة إخراج المعاني من الغُمُوض إلى الوُضُوح والجَلَاء، مُحقّقةً عُنْصري الإيجاز والاختصار[1].

ويقول في موضع آخر:(الطّويل)[2]

وَمَيَّلَكَ الوَاشِي إِلَى الصَّدِّ وَالقِلَا وَمَا عَجَبٌ لِلْغُصْنِ أَنْ يَتَمَيَّلَا[3]

تتراوح مشاعر المتحابّين بين الوُدّ تارةً والجَفَاء تارةً أخرى، وقد يكون لأطراف خارجيّة يَدٌ في القطيعة بينهما، وهذا ما يُرِيد الشّاعر إيصاله من خلال معنى البيت حين شبّه صورة محبوبه الذّي هَجَرَه ونَأَى عنه نتيجة لإصغائه لكلام الوُشَاة بصورة الغُصْن الذّي تميّل بعد اعتداله، مازجا بذلك بين صورتين؛ الأولى صورة ذهنيّة[4] والثّانية بصريّة، فحذف طرفي التّشبيه أمّا وجه الشّبه بينهما فهو حالة الانحراف والتّغيّر في السُّلوك بعد الاعتدال والثّبات.

وقد أسهم التّشبيه الضّمني في تعميق الدّلالة العامّة، وتوضيح مقصديّة الشّاعر ونَقْل انفعالاته إلى المتلقّي "إنَّ لهذه الرُّؤيا الدّاخليّة وحدها قُدْرة التّوحُّد بين الذّات والموضوع، وبين الخاصّ والعامّ وبين الخفيّ والظّاهر في شَكْلٍ خارجيٍّ واحدٍ مُوحَّد"[5] يجمع بين جماليّة التّصوير وقوّة الانفعال.

كان للصُّورة التّشبيهيّة بنوعيها البسيطة والمركّبة[6] ،إذن، أَثرٌ في تعميق الدّلالة العامّة للنّص الشّعري فكانت إحدى أهمّ اللّبنَات الفنيّة في شعر الرّندي، مُبرِزَة مقدرته على التّخييّل ودَمْج الصُّور المتباعدة والمتناقضة أحيانًا ببعضها في تشكيلٍ فنيٍّ يمتاز بالتّعقيد تارة، والوُضُوح تارةً أخرى وهو ما يتطلّب من المتلقّي جُهْدًا ودرايةً من أَجْل إيجاد الرّوابط المشتركة بين طرفي التّشبيه، واكتشاف مواطن الجَمَال فيها.

---

[1] - علوم البلاغة. البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي.ص:213.

[2] - الدّيوان.ص:182.

[3] - تمّ شرح مفردات هذا البيت في هذا الفصل عند معالجة الاستعارة المكنيّة، وهنا سنقوم بشرح البيت من وجهة اشتماله على التّشبيه الضّمني تجنُّبا للتّكرار.

[4] - المقصود بالذّهنيّة ،هنا، أي الفكريّة لأنّها متعلّقة بنمط تفكير المحبوب الذّي تغيّر موقفه من الوَصْل والوِفَاق إلى الصّدّ والهجران.

[5] - الصُّورة الفنيّة في شعر زهير بن أبي سلمى. الرُّؤيا والتّشكيل:عبد القادر الرباعي.ص:196.

[6] - التّشبيه البسيط تمثّل في التّشبيه ب"كأنّ" و" الكاف" بالإضافة إلى التّشبيه البليغ والمقلوب، أمّا التّشبيه المركّب فتمثّل في التّشبيه الضّمني.

6- الصُّورة اللَّونيَّة:

يُعَدُّ التَّعبير باللَّون إحدى الوسائل الفنيَّة والبلاغيَّة المؤثِّرة والفَاعِلة في تشكيل الصُّورة الفنيَّة، ونَقْل انفعالات الشَّاعر وتجاربه الشِّعريَّة إلى المتلقي، فهو " ركن أساسٌ في بناء الصُّورة الشِّعريَّة لا يقتصر تَأْثيره على الإبْصَار فحسب؛ بل يدخل في عالمٍ أَعْمق من مجرّد النَّظَر إليه بالعين المجرّدة، ويُدْخِل شُعُورًا من نمطٍ آخر إلى النَّفْس وعالم الحسّ"[1]، ليغدو بنية دلاليَّة تُسْهِم في تعميق دلالة النَّص الشِّعريّ، وتوضيح أفكار الشَّاعر وتَدْعيمها، مُتَجاوزًا بذلك وَظيفَته الشَّكليَّة والجماليَّة.

وظَّف الرّندي في ديوانه عددًا من الألوان تراوحت بين الأبيض والأسود والأصفر وغيرها التيّ كان لِكُلِّ واحد منها دلالته وأبعاده الفنيَّة، ومن أكثرها تداولاً تَعْبِيره عن السُّيوف والرِّمــاح بالثُّنــائيَّة اللَّونيَّة الأبيض والأسمر[2]، مثل قوله:(الطَّويل)[3]

وَبِيضٌ وَسُمْرٌ بَرْقُهَا غَيْرَ خُلَّب   إِذَا خَطَفَ الأَرْوَاحَ يَوْمَ الوَغَى خَطْفَا[4]

---

[1]- علاقة اللَّون بالصُّورة الشِّعريَّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ(450هـ-533هـ): زاهر بن بدر الغسيني (جامعة السُّلطان قابوس سلطنة عمّان)، ص:106.

[2]- وردت أبيات عدَّة في الدِّيوان اشتملت على مثل هذه الثُّنائيَّة اللَّونيَّة للسُّيوف والرِّماح ولذلك لم نشأ تكرارها، ومن أمثلتها قول الرّندي:(الطَّويل):

تَذِلُّ لَهُ بِيضُ الكُمَاةِ وَسُمْرُهَا   إِذَا قِيلَ إِنَّ العِزَّ فِي البِيضِ وَالسُّمْر

- الدِّيوان.ص:155.

وفي قوله أيضًا:(الخفيف)

وَقُـدُودًا للبِيضِ لَمْ تَـكُ سُمْرًا   وَلِحَـاظًا للغِيدِ لَـمْ تَـكُ نَـبْلا

- الدِّيوان.ص:192.

وقوله في موضع آخر:(الطَّويل)

بِأَيْمَانِهَا بِيضٌ مِـرَاضٌ كَأَنَّـهَا   وُجُوهُهُمُ يَـوْمَ الوَغَـى وَالعَزَائِمُ

وَسُمْرٌ تَشُقُّ السَّابِقَاتِ كَأَنَّمَا   تُلَاعِبُ مِنْـهَا فِي أَضَـاةٍ أَرَاقِمُ

- الدِّيوان.ص:212.

وكذلك قوله:(البسيط)

للهِ مِنْ وَلَدٍ هَزَّتْ لِمَوْلِدِهِ   أَعْطَافَهَا الخَيْلُ هَزَّ البِيضِ وَالسُّمْرِ

- الدِّيوان.ص:158.

[3]- الدِّيوان.ص:212.

[4]- **غَيْرَ خُلَّب**: أيْ غَيْرَ كَاذِب بحيث يَتْبَعُه مَطَر. **يَوْمَ الوَغَى**: أي يَوْم الحَرب.

صوّر الشاعر ،من خلال هذا البيت، يوم الحرب وما يُستعمَل فيها من أسلحة قادرة على الفَتْك بالأعداء وإلحاق الضَّرر بهم، وهذا ما أشار إليه في الشَّطر الثَّاني من البيت، ولعلَّ من أهَمّ هذه المعدَّات الحربيَّة السُّيوف والرّماح، حيث جَعَلَها شبيهةً بالبَرْق الذِّي يعقبه مَطر، أمَّا وجه الشَّبه بينهما فهو اللَّمعانِ وشِدَّة الضياء مع إصابة الهدف، وقد أسهمت دلالتهما اللَّونيَّة في توضيح الصُّورة وكَشْفِهَا للعَيَان، كما أنَّها نَقَلَت أفكار الشَّاعر وعَوَاطِفه أثناء خَوْضه غِمَار الحرب؛ ذلك أنَّ إلحاق صِفَة البَيَاض بالسُّيوف، والسَّواد بالرِّمَاح دون بقيَّة صِفَاتِهما من حِدَّة، وَقَطْع، وعَدَم فُلُول، يَضَع أمام القارئ صورةً واضحةً للحرب بالمفهوم الحقيقيّ، وما تتطلَّبه من استعدادٍ وتحضيرٍ جسديٍّ ومعنويٍّ، بالإضافة إلى أَحَدِّ الأسلحة وأَنْصَعِهَا لونًا بُغيَة تخويف العَدوّ، وتحقيق الغَلَبَة والتَّفوُّق.

فاللَّون على هذا الأساس عُنصر فاعلٌ في تشكيل الصُّورة الفنيَّة لدى الشَّاعر من خلال دَمجِه بين العناصر الحقيقيَّة والمجازيَّة المتخيّلة، وخروجه من دلالته الوصفيَّة المتعلِّقة بالشَّكل إلى دلالاتٍ نفسيَّة وسياسيَّة وغيرها محقِّقة غَرضه ومقصديَّته[1] .

ولم يكتف الشَّاعر بِوَصْف الوسائل الحربيَّة، ومدى نجاعتها في تحقيق الغَلَبة ؛ بل اخذ يشحذ همم الملوك ليتغلبوا على أعدائهم الكفار، وهذا ما تجلّى من خلال قوله:(البسيط)[2]

يَا أَيُّهَا المَلِكُ البَيْضَاءُ رَايَتُهُ أَدْرِكْ بِسَيْفِكَ أَهْلَ الكُفْرِ لا كَانُوا[3]

يُنَادِي الشَّاعر ،في مستهلّ هذا البيت، من بيده حماية المسلمين وديارهم مستعملا أداة النِّداء (**يَا**) التيِّ غالبًا ما تُستعمَل لنداء البعيد، واصفًا هذا الملك بأنَّه يحمل راية بيضاء[4] الموحية بمعاني الأمان والاستقرار والسَّلام مُطالبًا إيَّاه بحَمْل سَيْفِه الفتَّاك، وإلحاق الضَّرر بالكُفَّار الذِّين دَعَاهم ب:(**أَهْل الكُفْر**) لتسليط الضَّوء على مَسْعَاهم الرَّامي إلى تضيِّيق مساحة الإسلام، ونَشْر المسيحيَّة وتعاليمها، حيث ما فتؤوا يخرِّبون البلاد ويفسدونها، نَاشِرين الرُّعب في أوساط الأندلسيِّن.

وقد كان لتوظيف اللَّون الأبيض ،في هذا البيت، أثرٌ في تعميق الدَّلالة العامَّة التيِّ يريد الشَّاعر تَوْصِيلها وهو أَمَله الشَّديد في عودة الأمور إلى سَابق عهدها؛ فالشَّاعر لم يعمد إلى توظيف مثل هذااللَّون بشكل

---

[1] – اللَّون ودلالته في مجموعة (عبر الحائط في المرآة) لحسب الشِّيخ جعفر: وسام محمّد منشد الهلالي. مجلَّة القادسيَّة للعلوم الإنسانيَّة، كليَّة التَّربية جامعة القادسيَّة، مج12، ع1،2009، ص:1.

[2] – الدِّيوان.ص:234.

[3] – **أَدْرِكْ**: بمعنى اِلْحَق وَنَلْ.

[4] – **الرَّاية البيضاء**: هي راية إمارة بني نصر بغرناطة.

اعتباطيّ؛ وإنَّما راعَى جانب التَّنسيق مع الغرض ليغدو تشكيلًا متناسبًا " بحساب الموضوع وبحساب الفنّ"[1].

كان للبيئة الأندلسيَّة الجميلة أثرٌ في ازدهار شعر الطَّبيعة الذِّي غالبًا ما يأتي ممزوجًا بشعر الخمرة وما فيها من وَصْف لونِها وذَوْقِها وشدَّة تأثيرها كما في قول الرّندي:(الكامل)[2]

مَا هَذِهِ كَأْسٌ وَلَكِنْ دُرَّةٌ   بَيْضَاءُ تَحْمِلُ عَسْجَدًا مَحْلُولا[3]

شبَّه الشَّاعر ،في هذا البيت، كأس الخمرة في بريقه وصفاء لونه بالجوهرة البيضاء، التيّ تسرّ النَّاظرين ولاسيما وقد اختلط بياضها باللَّون الأصفر الذَّهبيِّ، ولاشكَّ في أنَّ هدف الشَّاعر من وراء هذا الوَصْف والتَّشبيه الإعلاء من شأن الخمرة، ووصف شدَّة تأثيرها ومفعولها القويّ.

كان لتوظيف اللَّون الأبيض في البيت أثرٌ في تعميق الدَّلالة حيث أظهرت رغبة الرّندي في إبراز لون الخمرة الذِّي يجذب شاربها والدَّال ،في الوقت نفسه، على النَّقاء والصَّفاء المطلق القادر على إخراج المرء من عالمه الواقعيِّ وما فيه من صراعاتٍ واضطرابات إلى عالم آخر مليء بالنَّشوة والسَّعادة.

وإذا كان اللَّون الأبيض دالًّا على الصَّفاء والنَّقاء؛ فإنَّ للَّون الأسود دلالات أخرى مناقضة للأولى ويُعدُّ اللَّيل دالَّة السَّواد الكبرى في هذا الكون، ولذلك وظَّفه الشُّعراء ،والرّندي واحد منهم، لإظهار حالتهم النَّفسيَّة، وما يعانونه من همّ وغمّ، وهذا ما تجلّى في قوله:(الرَّجز)[4]

أَطَالَ لَيْـلِي الكَـمَدُ   فَالـدَّهْرُ لَيْـلٌ سَـرْمَدُ[5]

يعاني الشَّاعر من طول ليله نتيجة الألم والمعاناة التيّ يلاقيها حتىَّ تحوَّل الدَّهر بكامله إلى ليلٍ طويلٍ دامس لا ينقضي، وهذا ما تجلَّى من خلال توظيفه للتَّشبيه البليغ في الشَّطر الثَّاني، ذاكرا المشبَّه والمشبَّه به وحاذفًا الأداة ووجه الشَّبه تاركًا للمتلقِّي فرصة البحث عن أوجه التَّقارب بينهما وهو المعاناة الدَّائمة والمستمرَّة مع انعدام الأمل في الفرج؛ فاللَّون الأسود هنا "رمزٌ السَّواد والظُّلمة ارتبط بمشاعر إنسانيَّة قاسية

---

[1]- التَّشكيل اللَّوني في شعر أبي تمّام: إبراهيم الحاوي. المجلَّة العربيَّة للعلوم الإنسانيَّة، مجلس النَّشر العلمي، جامعة الكويت، السّنة 15، 1997 ع59، ص:114.

[2]- الدِّيوان.ص:189.

[3]- **كَأْسٌ**: يُطْلَق على القَدح المملوء خمرا. **عَسْجَدًا**: الذَّهب.

[4]- الدِّيوان.ص:127.

[5]- تم شرح مفردات هذا البيت عند الحديث عن تقديم وتأخير المفعول به على الفاعل، ولذلك سنتناول معالجته وشرحه من الجانب اللَّوني فقط.

حينًا وسارَّة حينًا آخر، وفي الحالتين كان اللَّيل يتجاوب مع النَّفس الإنسانيَّة في قسوتها وسرورها وهو أمرٌ يُغرِينا بالوقوف حيَاله"[1]؛ فَسَواد اللَّيل ،هنا، هو انعكاس لنفسيَّة الشَّاعر المضطربة الحزينة المُثْقَلَة بالهُمُوم.

أمَّا اللَّون الأصفر فقد وظَّفه الرّندي لِوَصْف الخَيْل مُشبِّهًا إيَّاها بالعاشق الذِّي أَنْحَله الهوَى وهذَا ما تجلَّى من خلال قوله:(المتقارب)[2]

وَأَصْفَرَ كَالصَّبِّ ذِي رَوْنَقٍ يُظَنُّ بِهِ الحُبُّ مِمَّا نَحَلْ[3]

يَصِف الشَّاعر ،في هذا البيت، أحد أنواع الخيول المتَّسمة بلونها الأصفر الذَّهبيِّ، وبرشاقتها الواضحة مُشبِّهًا إيَّاها بالعاشق الولهان الذِّي شَحُب لونه، وهَزُل جسمه، جرَّاء ما يلاقيه من ألم وشوق ولهفة.

وقد أضفى اللَّون الأصفر على البيت دلالة عميقة "لارتباطه بتداعيات مختلفة قد يوحي بالخير والتَّفاؤل حين تُذكَر الشَّمس والذَّهب وبعض الثِّمار، وقد ترتبط الصُّفرة بالمرض والنَّبات الذَّابل وغير ذلك"[4]؛ فهو لونٌ يَحمِل في طيَّاته دلالاتٍ كثيرة تُفْهَم من سياق الكلام.

ويبدو أنَّ الشَّاعر في هذا المقام أراد مَدْح هذا النَّوع من الخَيْل حين وَصَفَها بالرَّشَاقة والضُّمُور ممّا يُمكِّنُها من العَدْو والسَّبْق.[5]

---

[1]- الطَّبيعة الأندلسيَّة وأثرها في استثمار اللَّون الشِّعري: لؤي صيهود فواز. مجلَّة كليَّة التَّربية الأساسيَّة، جامعة ديالي، كليَّة التَّربية الرّياضيَّة ع73،2012، ص:247.

[2]- الدِّيوان.ص:210.

[3]- **أَصْفَرَ**: وهو من أنواع الخيل التيِّ تمتاز بلونها الأصفر الشَّبيه بالذَّهَب في نصاعته وبريقه، أمَّا عُرْفُه وناصِيَته فيكون لونهما مائلاً للبَيَاض. **الصَّبِّ**:العاشق. **رَوْنَقٍ**: حُسْنٍ وبَهاء. **نَحَلْ**: هَزُلَ وَضَعُف.

[4]- الجمال اللَّوني في الشِّعر العربيِّ من خلال التنوُّع الدّلالي: ليلا قاسمي حاجي آبادي/ مهدي ممتحن. مجلَّة فصليَّة دراسات الأدب المعاصر السّنة الثَّالثة، ع9، ص:97.

[5]- وَرَد اللَّون الأصفر في القرآن الكريم في مَواضِع عِدَّة، واختلفت دلالته وتعدَّدت تبعًا للسِّياق. ومن أمثلتها:

- قوله تعالى:﴿ **قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ** ﴾ سورة البقرة. الآية: 69. فللَّون الأصفر ،هنا، دلَّ على البهجة والسُّرور والتَّفاؤل.

- وقوله تعالى:﴿ **وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ** ﴾ سورة الحديد. الآية:20. فدلالة اللَّون الأصفر في هذه الآية هي الذُّبول والمرض.

- وقوله أيضًا: ﴿ **وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَّظَلُّوا مِن بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ** ﴾ سورة الروم. الآية:51. فدلالة اللَّون الأصفر ،هنا، هي الفنَاء واليُبُوسة.

- وقوله تعالى:﴿ **كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ** ﴾ سورة المرسلات.ص:33.

* يتّضح من خلال ما تقدّم أن للألوان دورًا هامًّا في تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة عند الرّندي، حيث تُسْهِم في التَّعبير عن انفعالاته الدَّاخليَّة تارة، وتكشف عن رغبته وأمله في تغييِّر الوضع المضطرب الذّي يعيشه الأندلسيِّن طورًا آخر، من خلال وَصْف الوسائل الحربيَّة المستخدَمَة في الحروب، والتيّ من شأنها تحقيق الغَلَبة والنَّصر.

* كان لجمال البيئة الأندلسيَّة دور هامّ في انتشار مجالس الخمرة، التيّ تفنَّن الشَّاعر في وَصْفِها بالبَيَاض والنَّصَاعة من باب الإعْلاء من شأنها، والتَّرغيب في شُرْبها، لأنَّها مجلَبة للسَّعادة ومُبْعِدة ،في الوقت نفسه للهموم، فَهِي مُتنفَّس الشَّاعر في ظلّ وَضْع أندلسيٍّ يمتاز بالاضطراب على جميع الأصعدة الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والسِّياسيَّة.

* وظَّف الشَّاعر اللَّيل كرمزٍ للسَّواد والظُّلمَة النَّفسيَّة التيّ يعيشها جرَّاء ما يُلَاقِيه من هُمُومٍ ومحَن أَثْقَلَت صَدْرَه وحَوَّلت لَيْلَه إلى سرمدٍ طويلٍ لا ينتهي.

* لم يستخدم الرّندي الألوان بشكلٍ اعتباطيٍّ غير واعٍ؛ وإنَّما قَصَد إلى توظِيفه والتَّعبير بواسطته عن رؤيته للعالم المحيط به.

* **التّناص:**

وهو عبارة عن تداخل نصوص شعريّة أو نثريّة مع نصٍّ ما بحيث يكون بينهما انسجام وتآلف، ودالّ قَدْر الإمكان على الفكرة التيّ يُرِيد الشَّاعر طَرْحَها، ويبدو أنَّ ظاهرة التَّناص لا فرار منها ذلك أنّ الكاتب أو الشَّاعر ليس بمعزل عن التُّراث، ولا يستطيع أن يُبْدع من فراغ.

فالنّص ،إذن، كمٌّ متداخل من نصوص سابقة، ويعرِّفه محمّد مفتاح على أنّه فسيفساء من نصوصٍ متداخل بعضها مع بعض ، بحيث يمنح النّص تأثيرًا وجاذبيّة. ويعدّ هذا المصطلح تطوُّرًا لمفاهيم سابقة مثل: السّرقات الأدبيّة، والاقتباس الذّي اقتصره بعضهم على الأخذ من القرآن الكريم والحديث النبوي

- وقوله أيضًا:﴿ **أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لأُولِي الأَلْبَابِ**﴾ سورة الزمر. الآية:21.

الشَّريف في حين جَعَل بعضهم التّضمين خاصًّا بالشِّعر[1]. ولم يوظِّف الرّندي هذه الظَّاهرة بكثرة وإنما وجدناها في مواضع معدودة من ديوانه ومن أمثلتها قوله:(الرّمل)[2]

قُلْ هُوَ اللهُ عَلى غُرَّتِهِ مِنْ أَذَى العَيْنِ وَشَرِّ الحَسَدِ

يبدو أنَّ الممدوح يتمتَّع بِطَلَّةٍ بهيَّة مِلْؤُها الهيْبَة والوَقَار، وهو ما جعل الشَّاعر يستعيذ من شرِّ الحُسَّاد خوفًا عليه من أن يُصيبه أَذَاهم من خلال اعتماده على ظاهرة التَّناص الدِّيني مع القرآن الكريم، مُوظِّفًا ألفاظًا مستقاةً من سورتين[3] وهذا ما تجلَّى من خلال قوله:(**قُلْ هُوَ اللهُ**) وهو تناص مع قوله تعالى: ﴿**قُلْ هُوَ اللَه أَحَدٌ، اللَّهُ الصَّمَدُ، لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ، وَلَمْ يَكُن لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ**﴾[4]، أمَّا الشَّطر الثَّاني من البيت

---

[1]– ترجمة المصطلح في:

– تحليل الخطاب الشِّعري (إستراتيجيّة التناص): محمّد مفتاح. المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص: 121.

– دراسات في النّص والتناصيّة:ترجمة وتقديم وتعليق. محمد خير البقاعي. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص: 58.

– النَّص الغائب. تجليَّات التَّناص في الشِّعر العربي–دراسة–:محمَّد عزَّام.منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب،دمشق،2001، ص:28.

– التَّناص في الشِّعر العربي الحديث البرغوثي نموذجًا: حصَّة البادي.دار كنوز المعرفة العلميَّة للنَّشر والتَّوزيع، ط1430،1هـ–2009م، ص:13.

– التَّناص في الخطاب النَّقدي والبلاغي. دراسة نظريَّة وتطبيقيَّة: عبد القادر بقشى.تقديم:محمّد العمري، إفريقيا الشَّرق، ص:15.

– التَّناص آفاق التَّنظير وآليّات التَّطبيق: خالد بن ربيع بن محمّد الشافعي.ص:1.

– ظاهرة التَّناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا: علاء الدِّين رمضان السيد. المؤتمر العلمي الدُّولي الأوَّل، كليَّة اللُّغة العربيَّة بأسيوط، جامعة الأزهر، ص:1388.

– إستراتيجيَّة التَّناص في تحليل الخطاب الشِّعريّ في النَّقد العربي القديم من خلال كتاب الذَّخيرة لابن بسَّام– دراسة في الآليَّات والمستويات– بحث مقدَّم لنيل شهادة دكتوراة العلوم في الأدب الحديث. إعداد الطَّالبة: إكرام بن سلامة، إشراف:محمّد العيد تاورتة، جامعة قسنطينة 1434،1–1435هـ/2013–2014م، ص:21.

– مدخل إلى التَّناص: عصام واصل.مجلَّة ورقيَّة إلكترونيَّة ثقافيَّة تفاعليَّة تُصدِر عن دائرة الثَّقافة والإعلام، حكومة الشَّارقة، الصَّفحة الرئيسيَّة.

– التَّناص في الثَّقافة العربيَّة المعاصرة دراسة تأصيليَّة في ببليوجرافيا المصطلح:إبراهيم عبد الفتَّاح رمضان، مجلَّة الحجاز العالميَّة المحكّمة للدِّراسات الإسلامية والعربيَّة، ع5، محرم 1435هـ– نوفمبر ،2013 ، قسم اللُّغة العربيَّة،كليَّة الآداب، جامعة المنوفيَّة، ص:152.

[2]– الدِّيوان.ص:136. وقد ورد بيت آخر في الدِّيوان يشتمل على الألفاظ نفسها، ولذلك لم نشأ تكراره، ويتمثَّل في قول الرّندي:(الرّمل)

أَنَا أَسْلُو عَنْ حَبِيبِي سَاعَةً يَا عُذُولِي قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدْ

– الدِّيوان.ص:138.

[3]– سورة الإخلاص وسورة الفلق.

[4]– سورة الإخلاص. من الآية1إلى الآية4.

فهو أيضًا تناص مع الآية الكريمة ﴿وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ﴾[1]، وقد أَضْفَى مثل هذا التّوظيف على النّصّ الشّعريّ عمقًا دلاليًّا، وأظهر ثقافة الشّاعر الدّينيّة، واهتمامه بالموروث من خلال استحضار نصوصٍ وإلقاء كثافةٍ وجدانيّة عليه، مع التّركيز على الجانب الإيحائيّ، الذّي يُعِيد للنّص الأوّل حيويّته وصيرورته من جديد.

ولم يكتف الشّاعر بالرُّجوع إلى النّصّ القرآني؛ بل كان مهتمًّا بالتُّراث الشّعريّ لفظًا ومعنى، ومن أمثلة ذلك قوله:(الطَّويل)[2]

عَيونٌ مِنَ الآدَابِ يُنْسِكَ حُسْنُهَا عُيُونَ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ[3]

يبدو أنّ لجمال العُيُون وسِحْرِها تأثير قويّ على ذهن الشّاعر ووجدانه قد يفوق تأثير الشّعر وحُسْن ديباجته وبهدف تعزيز المعنى والتّأثير في المتلقّي لجأ إلى التّناص في الشّطر الثاني مع بيت عليّ بن الجهم[4] .

---

[1]- سورة الفلق. الآية:5.

[2]- الدّيوان.ص:153.

[3]- **عُيُونَ المَهَا**: ويُقْصَد به الظَّبي ذو اللَّون الأبيض الجَمِيل المتَّسِم بعيونٍ واسعةٍ مع سَوَاد يُغَطِّيها أشْبَه بالكُحْل. **الرُّصَافَة**: وهي اسم مدينة تقع بشرقي بغداد بها قصر المهدي والمسجد الجامع، تشتمل هذه المدينة على مناظر جميلة حيث يُحِيط بها النَّهر والخُضرَة من كلّ جانبٍ، كما يُطلَق هذا الاسم على مناطق عدَّة منها: رصافة قرطبة وبلنسيَّة وسوريا. ترجمتها في:

- الرَّوض المعطار: الحميري. ص:269.

[4]- **عليّ بن الجهم**: هو علي بن الجهم بن بدر بن الجهم بن مسعود القرشي الشامي، أحد الشعراء المجيدين ولد سنة 188هـ ببغداد حيث تلقى تعليمه الأولي في الكتاب، عرف بتردده على حلقات الشعراء والأدباء بالمسجد الجامع منذ الصغر، وقد نال شهرته وذاع سيطه حين قربه الخليفة المتوكل(232هـ-247هـ) جاعلا منه نديمه وجليسه إلى أن حصلت خصومة بينهما بسبب الوشايات التي كانت تصله من خصومه، فنفاه إلى خراسان فظل محبوسا هناك لمدة سنة، ثم عاد إلى بغداد، توفي مقتولا سنة 207هـ. من أشهر قصائده في مدح المتوكل قوله مادحا إياه:

أَنْتَ كالكَلْب في حِفَاظك للودِّ وكالتَّيس في قِرَاع الخُطُوب

أَنْتَ كالدَّلو لا عَدِمنَاك دَلـوا من كبَار الدِّلا كَثِير الذّنُوب

فلم يغضب المتوكّل من الألفاظ المَوَظَّفة في البيتين لمعرفته بمدى تأثير البيئة البدويَّة وقَسْوَتها على طَبْع الشَّاعر وقريحته، ولذلك طَلَب منه المكوث فترة في قصره بين نهر دَجْلة والرِّياض الخضراء والمروج الواسعة، فقبل الدَّعوة ليستدعيه ،فيما بعد، إلى قصره مُطَالِبا إيَّاه إنشاده لأبيات شعريَّة فألقى عليه البيت السَّابق عندئذ لاحظ الجميع تغيُّر ذَوْقه ولين كَلِمَاته.

ترجمته في:

- علي بن الجهم حياته وشعره: عبد الرحمان رأفت باشا.دار المعارف، مصر، (دط)،(دت)، ص:11 وما بعدها.

مادحًا المتوكّل[1]:

عُيُونُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ   جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي

أقام الشَّاعر حلقةً تواصليَّة بينه وبين الموروث الشِّعريّ القديم بُغيَة تعميق رؤيته الإبداعيَّة دون تغيِّير أو تحوير، من خلال تضمين بيته لشطرٍ من بيت الشَّاعر العبَّاسي عليّ بن الجَهْم، ممَّا يُظهِر مدى اهتمامه بالشِّعر القديم، وإعجابه بأساليب القدامى وسِعَة إطِّلاعه، فالتَّناص هو وسيلة " تَوَاصُل لا يمكن أن يحصل القَصْد من أيِّ خطاب لغويّ بدونه؛ إذ يكون هناك مُرسَل بغير متلقّ متقبّل مستوعب مدرك لمرامِيــه"[2] .

وهذا يعني أنَّ الشَّاعر يتَّكئ على نصوصٍ قديمةٍ ليُشكِّل منها نصًّا جديدًا يستطيع من خلاله التَّعبير عن مقاصده وأغراضه الفنيَّة والدّلاليَّة؛ فهو يلجأ إلى الحوار مع النُّصّوص الشِّعريَّة لا لِيُعِيد كتابتها؛ وإنَّما ليستحضرها، ويلقي عليها كثافة وجدانيَّة، تجعل من البيت منفتحًا على امتداد زاخرٍ بالإيحاء، ممّا يُعِيد للنَّص القديم حيويّته وصيرورته من جديد.

يبدو أنَّ اهتمام الرّندي بالموروث الشِّعريّ القديم لم يتوقَّف عند العصر العبَّاسي؛ بل امتدَّ إلى الشِّعر الجاهليّ بما يمتاز به من جزالة في اللَّفظ، وقوّة في المعنى، ولاسيما شعر امرئ القيس، وهذا ما تجلَّى من خلال قوله في وَصْف الحَبَق القرنفلي[3]:(الطَّويل)[4]

إِذَا هَبَّ رَيَّاهُ وَجَدْتَ حَقِيقَةً   نَسِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القرنْفُلِ[5]

يتحدَّث الشَّاعر ،في هذا البيت، عن رائحة الحبق القرنفلي الطَّيِّبة، وما تَبْعَثُهُ في النَّفْس من أريحيَّة ونَشْوَة، ولاسيما إذا كانت مَصْحُوبَة بنسيمٍ هادئٍ عليلٍ، وهي صورة شميَّة تُشِيع في ذِهْن المتلقِّي ووجدانه

– علي بن الجهم حياته وأغراضه الشِّعريَّة: حسن محمّد نور الدِّين، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ط1، (1411هـ-1990م) ص:13 وما بعدها.

– معجم المؤلِّفين. تراجم مصنِّفي الكتب العربيَّة: عمر رضا كحالة، مؤسّسة الرّسالة،ط1، 1414هـ-1993م، 416/02.

[1]– **المتوكّل(847م–861م)**: هو أبو الفضل جعفر بن المعتصم بالله محمّد بن الرّشيد هارون بن المهدي بن المنصور، تولَّى الخلافة بعد أخيه الواثق بالله، وقام بأعمال عدَّة منها: بناؤه لمدينة المتوكّليّة والمسجد الجامع، توفيّ مقتولًا على يد ابنه المنتصر بمساعدة الأتراك. ترجمته في:

– سير أعلام النُّبلاء: محمّد بن أحمد بن عثمان الذّهبي، مؤسّسة الرّسالة، 1422هـ-2001م، ج12، ص:31.

[2]– تحليل الخطاب الشِّعري: محمَّد مفتاح.ص:134-135.

[3] – **الحبَق القرنفلي**: نَبَات طَيِّبُ الرَّائحة.

[4]– الدِّيوان.ص:193.

[5]– **هَبَّ**:ثَارَ وجَرَى. **رَيَّاهُ**: مِنَ الرَّيَّا؛ وهي الرِّيح الطَّيِّبة. **نَسِيمُ الصَّبَا**: ويُقْصَد بها الرِّيح اللَّيِّنة المنعِشَة القَادِمَة من جِهَة الشَّرق. **القُرنْفُلِ**: نَوْعٌ من الأزهار تَنْبُت في المناطق الاستوائيَّة الحارَّة.

إحساسًا بجمال الطَّبيعة الأندلسيَّة وسِحْرها من خلال اعتمادِهَا على الجانب التَّخييِّلي، واستغلالها لبعض العناصر اللُّغويَّة والنَّفسيَّة، التيِّ مُنْطَلَقها ،في الأسَاس، حاسة الشَّمّ[1].

اعتمد الشَّاعر على أسلوب التَّناص في الشَّطر الثَّاني من البيت مع بيت امرئ القيس[2]:(الطَّويل)[3]

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِريَّا القَرَنْفُلِ[4]

لاشكّ في أنّ الرَّائحة الطَّيِّبة الزكيّة هي أوجه الالتقاء بين بيت الرّندي وبيت امرئ القيس؛ ولكنّ أوجه الاختلاف يكمن في أنّ الأولى صادرة من نَبَات القرنفل، أمَّا الثَّانية فهي من المرأة الجميلة التيِّ عبَّر عنها بصيغة المثنّى في قوله:(**إِذَا قَامَتَا**)[5] جامعا بذلك بين عالمين؛ عالم الطَّبيعة التيِّ هي الأصل وعالم المرأة بما فيهــا من دلالٍ وسِـحْر، ممّا يُظهِر ثقافة الرّندي واهتمامه بالموروث الشِّعريّ والجاهليّ على وجه الخصوص نظرًا لما يمتاز به من قُوَّة في اللَّفظ، وعُمْق في المعاني مُستمدَّة من البيئة الجاهليَّة، وما تشتمل عليه مظاهر حسيَّة؛ فبيت امرئ القيس في نَظَره هو الأَبْلَغ في مثل هذا المقام والمعبِّر عن مشاعره، وهو ما يستدعي من السَّامع ،أيضًا، درجةً من المعرفة من أجل التَّوصُّل إلى النَّصّ الأوَّل المعتَمَد؛ فالتَّناص يكشف " ثقافة المتلقِّي وسِعَة معرفته وقدرتِه على التَّرجيح"[6].

[1]– الصُّورة الشَّميَّة والعُمْق الشُّعوري في الشِّعر الفاطمي. بحثٌ في النَّقد الأدبيّ: أحمد علي عبد العاطي.ص:1.

[2]– **امرئ القيس**: هو أَحَد أشْهَر وأهمّ شُعَراء المعلَّقات في الشّعر الجاهلي، يمتدّ نَسَبه إلى حِجر بن الحارث الكنديّ (520م-565م)، سارَ على نهج الملوك في حبِّهم للَّهو والتَّرف والمجون، واستمرّ على تلك الحال إلى غاية مقتل والده، حيث كان لهذه الحادثة المؤلمة أثرٌ كبيرٌ في نفسيَّته، فحوَّلته من رجلٍ مستهتر إلى مسؤول، حيث أخذ على عاتقه مهمَّة الأخذ بثأره، فانتقل من الرُّوم إلى القسطنطينيّة، وفي طريق العودة أُصِيب بمرض الجذريّ الذِّي أودَى بحياته. ترجمته في:

– شرح المعلَّقات العشر: الإمام أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزّوزني. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، 1983، ص:22 وما بعدها.

– ديوان امرئ القيس.176/01.

[3]– شرح المعلّقات السّبع: الزّوزني.ص:34.

[4] – **تَضَوَّعَ المِسْكُ**: بمعنى انْتَشَرَت وفَاحَت رائِحَة المسْك العَطِرَة الطَّيِّبَة.

[5]– قيل إنَّ سَبَب إيراد الخِطَاب الواحد مجرى الاثنين عند كثير من الشُّعَراء العَرب ولاسيما امرئ القيس؛ لأنَّ أَدْنى الرّفقة في السَّفر هما اثنان والمرأتان المقصودتان هما أمّ الحويرث وأمّ الرّباب مُشِيرًا إلى رائحة المسك المنبعثة منهما والتيّ هي شبيهة ،في نظره، برائحة القرنفل التيِّ يحملها ريح الصَّبا المنعشة. شرح البيت في:

– شرح المعلَّقات السّبع: الزّوزني.ص:34.

[6]– تحليل الخطاب الشِّعري: محمّد مفتاح.ص:131.

يتّضح ممّا سَبق أنَّ التّناص ممارسةٌ لغويّة ودلاليّة ،في الوقت نفسه، لا يمكن لأيٍّ أديبٍ أو شاعر الاستغناء عنها، والرّندي واحد من هؤلاء حيث جاءت بعض أبياته مستوعبةً لنصوص تراثيَّة سواءً أكانت آيات قرآنيَّة أو أبياتًا شعريَّة، موظِّفا إيَّاها بطرق مختلفة ومستويات متباينة؛ فالرّندي ومن خلال استدعائه لنصوص قديمة أقام على " أنقاضها جديدًا شعريًّا، ويصهر نَسَقها اللُّغويّ ومحمولاتها في تجربته الشِّعريَّة"[1] فتتفاعل النُّصوص وتتداخل مع بعضها حتّى يغدو من الصَّعب التَّفريق بينهما.

* اقتصرت ظاهرة التَّناص عند الرّندي على غَرَضَي المدح ووصف الطَّبيعة؛ حيث استعان بنصوص قديمة لإيصال أفكاره، والتعبير عن مشاعره، وهدفه من وراء ذلك إقناع المتلقِّي والتَّأثير فيه.

* يُعدّ التّناص من المقوّمات الأسلوبيَّة التيّ زادت من القيمة الفنيَّة لشعر الرّندي، وأبرزت تنوّع ثقافته من خلال إيراده لنصوص دينيَّة وأخرى شعريَّة " فكلّ نصّ يتوالد، يتعانق، يتداخل، وينبثق من هيولي النُّصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الاسفنجيَّة التيّ تمتصّ النُّصوص بانتظام، وبثِّها بعمليَّة انتقائيَّة خبيرة، فتشتغل هذه النُّصوص المستحضَرة من الذَّاكرة داخل النَّص لِتُشَكِّل وحداتٍ متعاليةٍ في بنية النَّص الكُبْرى"[2]؛ ولاشكَّ في أنَّ عمليَّة الانتقاء تتطلَّب مُبدِعًا مُتذوِّقًا قادرًا على اختيار ما يتناسب ومقصديَّته الدّلاليّة والفنيَّة.

[1] – شعريَّة الخطاب الجماليّ والأيديولوجيّ في ديوان عبد الله البردوني. أطروحة مقدَّمة لنيل شهادة دكتوراة العلوم في الأدب الحديث. من إعداد الطَّالب: سعد مردف. تحت إشراف: عبد القادر دامخي، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، كليَّة الآداب واللُّغات، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، الموسم الجامعي 2014-2015، ص:169.

[2] – بنية النّص الكبرى: صبحي الطعان. مجلّة عالم الفكر، مجلّد 23، ع1و2، 1994، ص:446.

الفصل الرّابع: شعريّة المكان أو التَّشكيل المكانيّ في ديوان الرّندي

* علاقة الشَّاعر وتفاعله مع الأمكنة:

1 - شعر الغربة والحنين في ديوان الرّندي.

2- التَّشكيل الجمالي للمكان في ديوان الرّندي.

3- المكان وبناء القصيدة في ديوان الرّندي:

* مفهوم البناء أو البنية لغة.

* البنية اصطلاحا.

4- الأمكنة المعنويّة في ديوان الرّندي.

5-القيم الإيجابيَّة للأمكنة في ديوان الرّندي.

6-القيم السِّلبيَّة للأمكنة في ديوان الرّندي.

*** علاقة الشَّاعر وتفاعله مع الأمكنة:**

يُشكِّل المكان بالنِّسبة للإنسان منظومةً من العلاقات المتشابكة التيِّ تتَّسم بالوضوح تارة والغموض تارة أخرى والتيِّ ترتبط ارتباطًا مباشرًا بالذَّات الإنسانيَّة إلاَّ أنَّها لا تكاد تخرج عن نمـطين من التَّشكيلات وهـــي(**المكان الأليف، والمكان المعادي**)؛ فبالنِّسبة للأوَّل يشعر المرء بالطَّمأنينة وهو في كنفه، في حين يشعر بالنُّفور والغربة من المكان الثَّاني وسنحاول ،في هذا الفصل، دراسة مدى ارتباط الرّندي بوطنه من خلال الوقوف عند حدود علاقته به، وتباين أحاسيسه من الشَّوق والحنين تارة إلى الغربة والمعاناة طورًا آخر، بالإضافة إلى تمعُّن أشعاره المبثوثة في ديوانه والتيِّ تعرَّض فيها لوصف جمال المدن الأندلسيَّة وما تزخر به من آثار وعمران.

1- شعر الغربة والحنين في ديوان الرّندي:

لاشكَّ في أنَّ الحنين إلى الوطن والأهل لحظة تَغَرُّب الإنسان عنهما من المشاعر الفطريَّة في النَّفس البشريَّة التِّي من الصَّعب على المرء التَّخلِّي عنها مهما بلغ رقيّه الحضاري وسُموّه الرُّوحي؛ فالوطن هو الملجأ الأوَّل وبفقدانه والنَّأي عنه يحسّ بالضَّياع والحرمان، ولذلك كانت العلاقة بينهما ، ولازالت، علاقة حميميَّة أبديَّة قِوَامُها الوفاء.

ويُعدُّ شعر الغربة والحنين من أبرز الموضوعات التيِّ طرقها الشُّعراء[1] منذ القدم لارتباطها بالتَّجربة الشُّعوريَّة الصَّادقة النَّاتجة عن الإحساس بالفَقْد، والرّندي واحدٌ من هؤلاء الذِّين ابتعدوا عن أرضهم لأسبابٍ سياسيَّة أو اجتماعيَّة فاشتاق لها واعترته نزعة وجدانيَّة، فجادت قريحته بأبيات متفرِّقة تخلَّلت قصائده الشِّعريَّة ومن أمثلتها قوله:(المتقارب)[2]

تَحِنُّ الكِرَامُ لأَوْطَـانِهَا حَنِينَ الطُّيُورِ لأَوْكَارِهَا[3]

وَتَذْكُرُ فِيهَا عُهُودَ الصِّبَا فَتَزْدَادُ شَوْقًا بِتِذْكَارِهَا[4]

يمثِّل الوطن بالنِّسبة للشَّاعر مكان الألفة والذِّكريَّات التيِّ لا يمكن لشخصٍ كريمٍ عزيز النَّفس نسيانه والابتعاد عنه مُشبِّهًا حنينه له بحنين الطُّيور لأعشاشها التيِّ تمثِّل لها المأوى والسَّكينة في صورةٍ تمثيليَّة

[1]- تناول كثير من الشُّعراء ،منذ القدم، مسألة الغربة والحنين في قصائدهم مثل: امرئ القيس، عنترة بن شدّاد، طرفة بن العبد، الشُّعراء الصَّعاليك، ابن درَّاج القسطلي، المعتمد بن عبّاد،...

[2]- الدِّيوان.ص:165.

[3] - **الكِرَامُ**: ج.م: كريم؛ وهو الرَّجُل الجَوَاد. **لأَوْكَارِهَا**:ج.م: وَكْر؛ وهو عُشّ الطَّائر.

[4]- **عُهُودَ الصِّبَا**:يقصد به زمن الشَّباب.

أظهرت تعلُّق الإنسان بالمكان الذِّي وُلِد وترعرع فيه؛ ومثل هذه المشاعر الصَّادقة تدلّ على "رقَّة القلب ورقَّة القلب من الرِّعاية، والرِّعاية من الرَّحمة، والرَّحمة من كرم الفطرة، وكرم الفطرة من طهارة الرِشدة، وطَهارة الرِشدة من كرم المحْتد"[1] كاشفا ،في الوقت نفسه، عن ثنائيَّة ضديَّة بين مكانين وهما؛ الموطن الأصليّ الذِّي يمثِّل الحُلْم ومكان الغربة الذِّي يمثِّل الواقع المرير مبرزًا اشتياقه للأوَّل ومَقْته للثَّاني.

ويبدو أن الحنين إلى الوطن لا يقتصر على تذكر الأماكن المألوفة؛ بل يمتدّ ذلك إلى الزَّمن حين يُـدرِك المـرء الكِبر

والعَجْز فَيَحنّ إلى زمن الشَّباب والصِّبا وما فيه من لهو ومرح وقوَّة ونشاط مُتمنيًّا عودته، فلا يزيده تذكُّره إلَّا شوقًا وألما وهذا ما تضمَّنه البيت الثَّاني.

والملاحظ ،في هذين البيتين، تكرار الشَّاعر لحروف المدّ ولاسيما الألف على نحو واسع مثل قوله:(**الكرَامُ لأَوْطَـانِهَا، لأَوْكَارِهَا، الصِّبَا**...)؛ وهو تكرار أسْهَم في إبْطَاء الإيقاع وتناغمه حتّى لَيُخيَّل للمرء أنَّه يسمع آهاته وتحسُّره على تحوُّل الزَّمان وتغيُّر المكان.

لجأ الشَّاعر ،أيضًا، بهدف تأكيد حَنِينه واشتياقه لوطنه إلى التَّصدير[2] بين:(**تَحِنُّ، حَنِينَ**) وهما لفظتان متجانستان أحدهما تكرَّرت في مُستهلّ البيت الأوَّل والثَّانية في أوَّل العجز، أمَّا في البيت الثَّاني فوقع التَّصدير بين اللَّفظتين (**تَذْكُرُ،تِذْكَارِهَا**) وقد أظهر هذا التّكرار أنَّ الحنين والتّذكُّر هما محور اهتمام الشَّاعر ومركز تفكيره.

ويؤكِّد حازم القرطاجني أنَّ الباعث الأوَّل لقول الشِّعر والإجادة فيه هو الاشتياق والحنين للدِّيار والأهل حيث نجده يقول:" ولما كان أحقّ البواعث بأنْ يكون هو السَّبب الأوَّل الدَّاعي إلى قول الشِّعر هو الوَجْد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألافها عند فراقها، وتذكُّر عهودها وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشَّاعر يريد أن يبقي ذكرا أو يصوغ مقالاً يخيّل فيه حال أحبابه، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مَقام صورهم وهيئاتهم، ويحاكي فيه جميع أمورهم حتّى يجعل المعاني أمثلة لهم

[1] – الحنين إلى الأوطان: الجاحظ.دار الرَّائد العربي، بيروت– لبنان،ط2، 1402هـ–1982، ص:9. يقصد بلفظة **الرِشدة**: النَّسب الأصيل الصَّحيح، أمَّا لفظة المحتد: فيقصد بها الشَّخص الكريم النَّسب.

[2] – ورد التَّصدير في مواضع كثيرة من القرآن الكريم مثل قوله تعالى: ﴿ **وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ**﴾ سورة الأحزاب. الآية:37.

– وقوله تعالى : ﴿**اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا**﴾سورة نوح. الآية:10.

– وقوله تعالى: ﴿ **قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُمْ مِنَ الْقَالِينَ**﴾ سورة الشُّعراء. الآية:168.

ولأحوالهم ..."[1]؛ فالحنين والاغتراب ،إذن، من أهمّ الأسباب التيّ تؤدّي بالشّاعر إلى نَظْم القصائد لارتباط هذا الغرض بأرقى العواطف وأرفعها ولاسيما في ظلّ الظُّروف التيّ يعيشها الأندلسيّ والمتّسمة بالاضطراب وعدم الاستقرار على جميع الأصعدة والميادين السّياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة...

ونجد الرّندي يتحدَّث ،في موضعٍ آخر، عن غربته المكانيَّة والزّمانيَّة حين اضطرّته الظُّروف للابتعاد عن وطنه وحين تذكَّر زمن الصِّبا: (الوافر)[2]

غَـرِيبٌ كُلَّمَا يَلْقَى غَرِيبٌ   فَلَا وَطَـــنٌ لَدَيْـهِ وَلَا حَبِـيـبُ

تَذَكَّرَ أَصْلَهُ فَبَكَى اشْتِيَاقًا   وَلَيْـسَ غَرِيبًا أَنْ يَبْـكِي غَـرِيــبُ

وَمِمَّا هَاجَ أَشْوَاقِي حَدِيثٌ   جَرَى فَجَرَى لَه الدَّمْعُ السَّكُوبُ[3]

ذَكَرْتُ بِه الشَّبَابَ فَشَقَّ قَلْبِي أَلَمْ تَرَ كَيْـفَ تَنْشَقُّ القُلُـوبُ[4]

عَلى زَمَنِ الصِّبا فَلْيَبْكِ مِثلي   فَـمَا زَمَنُ الصِّـبَا إلاَّ عَجِيــبُ

يشكو الشَّاعر ،في هذه الأبيات، غربته وبعده عن الأهل والوطن ومعاناته نتيجة ابتعاده عنهما واصفًا حالته النَّفسيَّة والواقعيَّة؛ فهو غريبٌ وحيدٌ لا يجد في مكانه الجديد ما يحمله على التَّفاؤل وهو ما جَعَلَه يستهلّ كلامه بلفظة (**غَرِيبٌ**) لما تشتمل عليه من معاني الحزن والألم والقهر و قد تكرّرت في النّصّ أربع مرّات لأنَّها محطّ تفكيره وبؤرة حديثه، ومركز مُعَانَاته، ولذلك أَعَادَها على مسامعنا، ولاشكّ في أنّ مثل هذا الشّعور مشتركٌ بين جميع الأندلسيِّين الذِّين يحسُّون مع سقوط كلِّ مدينة من المدن بالضَّياع والغربة، والملاَحَظ على هذه الوسيلة البلاغيَّة أي التَّصدير أنّ طاقاتها التّعبيريّة لا تَكْمُن فقط في جانبها الصّوتيّ؛ بل الفائدة ،هنا، مزدوجة تضمّ الدّلالة ،أيضًا، فيتضاعف التّأثير الجماليّ، ويقوى عنصر التّبليغ.

---

[1]– منهاج البلغاء: حازم القرطاجني.تحقيق: محمّد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3،1986، ص:249، كما أكّد ذلك ابن قتيبة بقوله: "وللشّعر دواع تحثّ البطيء وتبعث المتكلّف منها الطّمع ومنها الشّوق ومنها الشّراب، ومنها الغضب ..." ينظر:

– الشّعر والشُّعراء: ابن قتيبة. دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 1423هـ،79/01.

[2]– الدّيوان.ص:109.

[3] – **السَّكُوبُ**: أي الدَّمع المنهَمر على الخدَّين.

[4]– **تَنْشَقُّ**: بمعنى تنصدع وتنقسم وتنفطر القلوب حسرةً وألما.

ومن الطّبيعيّ أن يُصاحِب الحزن بكاء لفراق الأحبّة والإخوان، وهذا ما حَمَله على تكرار الفعل " بَكَى" مرّتـين وفي زمنين مختلفين؛ مرّة في بصيغة الماضي(**بَكَى**)، ومرَّة بصيغة المضارع (**يَبْكِي**)، وهو ما يتناسب والمقصديّة العامّة التيّ يريد الشَّاعر إيصالها إلى المتلقِّي، وهي استمراريّة غربة الأندلسيِّ في الماضي والحاضر الذِّي يشكِّل فترة انتقاليّة بين ما فات وما هو آتٍ في حالة ما لم يتّحد المسلمين لصدِّ هجمات العدوّ.

ويبدو أنّ حنينه إلى وطنه قد بلغ ذروته، فانْفَطر قلبه المتعب ألما، وهو ما أظهره تكرار لفظة " **قَلْبِي**" مرّتين ليبيِّن حجم ما يكابده.

فمثل هذه الأبيات تمثِّل إحساسًا صارخًا بالفَقْد والخسارة والضّياع، تجاوز البعد الواقعيّ إلى البعد الرّمزي ليتحوّل إلى فقدان للأنا أو الهويّة، لينقل من خلالها مشاعر مليئة بالغربة والوحشة والكآبة التيِّ انتابته في حياته، الأمر الذِّي جعل الشّاعر يتساءل مستغربًا (**وَلَيْسَ غَرِيبًا أَنْ يَبْكي غَرِيبُ**)، وهو استفهام موجّه للمتلقِّي غَرَضُه التَّعجـب وكأنَّه يقول له:إنَّ مِثْل هذا الشُّعور لا يمكن أن يختبره إلاّ من تجرعَّ مرارة النَّأي عن الوطن، واكتوى بنار الهَجْر عن كُلِّ ما هو مألوفٌ ومُتَعَوَّد، ولاشكَّ في أنّ حبّ الوطن شعور فطريٌّ مُتأصِّل في النَّفس البشريَّة؛ ذلك أنَّ الإنسان دائم التّعلق بالمكان الذِّي نشأ وترعرع فيه.

ويبدو أنَّ الشّوق يزداد بمجرّد النّـأي فتكون العَبَرات مُتنفَّس الشَّاعر عندما يبلغ الحنين ذروتَه، وهو ما تَضَـمَّنه البيت الثالث، مُكَرِّرًا الفعل (**جَرَى**) مرّتين وبشكل مُتَجَاور ملحقا إياه بعبارة (**الدَّمْعُ السَّكُوبُ**) التيِّ عزَّزت من دلالة الألم والمعاناة.

تُعَدُّ فترة الشَّباب وما تمتاز به من نشاطٍ وقوّة واندفاع من أهمّ الفترات الزَّمنيّة التيِّ يعيشها المرء، فما إن تمرّ السَّنوات حتّى تنتابه حالةٌ من الأسى والحزن وهو ما أصاب الشَّاعر حين تذكَّر شبَابه فتصدَّع قلبه ألما وحسرةً على ضياعه وهو ما جعله يُكرِّر الفعل (**تَنْشَقُّ**) مرَّتين؛ مرَّة بصيغة الماضي (**شَقَّ**) ومرة بصيغة الحاضر(**تَنْشَقُّ**) لِيُظْهِر مدى الألم الذِّي يعتصره مُكرِّرًا لفظة (**قَلْب**) مرَّتين؛ مرَّة بصيغة المفرد (**قَلْبِي**) ومرَّة بصيغة الجَمْع(**القُلُوب**) وهو ما يدلّ على أنَّ الشَّاعر يُركِّز على فكرة الألم النَّفسيِّ الذِّي يعتريه في زمن الشَّيخوخة "حقًّا إنَّ الزَّمان ينتزع منَّا رويدًا رويدًا كلّ ما سبق أن مَنَحنا إيَّاه، ولكن

لتجربة الشَّيخوخة الأليمة كثيرًا ما تشعر الذَّات البشريَّة في وحدةٍ وقسوةٍ ومرارةٍ بأنّ هيهات للمفقود أن يعود"[1].

وهاهو الشَّاعر ،في هذا البيت، يتحسَّر على زمن الصِّبا الذِّي وَلَّى ولن يعود، ليحلَّ محلَّه زمن المشيب الذِّي يمثِّل النِّهاية الحتميَّة للمرحلة الأولى؛ فإذا كان الشَّباب قوَّة وحيويَّة ونشاط؛ فإنَّ الكِبَر عَجْز وفتور وكسل ، وهذا ما يؤرِّقه، ويقضُّ مضجعه، وقد عوَّل الشَّاعر بهدف توصيل الدّلالة على التَّقديم والتَّأخير في الشَّطر الأول؛ حيث قدَّم الجار والمجرور(**عَلَى زَمَنِ الصِّبَا**)، وأَخَّر الفعل والفاعل (**فَلْيَبْكِ مِثْلِي**)، وذلك لِكَوْن العِبَارَة المقدَّمة هي **مِحْوَر حَدِيثه**، وبؤرة كلامه، ومركز اهتمامه، ولذلك لجأ إلى مثل هذا الأسلوب، ليجعل المتلقِّي يشعر بأهميَّة موضوعه ويؤيِّده الرَّأي.

فالفكرة الأساسيَّة التيّ يتمحور حولها الخطاب الشِّعريّ ،في هذا البيت، هي فكرة التَّحوُّل من زمان الشَّباب إلى زمان الشَّيخوخة، وهو الأمر الذِّي لم يتقبَّله الشَّاعر لما للمرحلة الثَّانية من تداعياتٍ على نفسيَّته؛ حيث يحسّ بالمقْت تجاهها وبالشَّوق للمرحلة الأولى؛ "فالشَّاعر لم يعاتب الزَّمان على فعله ولكنَّه أظهره قوّة مطلقة ما يُؤَكِّد التّوجّع العميق الذِّي استولى على نفسه فكَشَف عن معرفة قطعيَّة بأنَّ الزَّمان مسؤول عن فقدان الشَّباب" [2].

وعلى المستوى اللّغوي يُلاحَظ بروزٌ واضح لضمير "**الأنا**" وخاصّة ،في الأبيات الأخيرة، وهو ما يظهر أنَّ ذاته هو محور اهتمامه ومركز رؤيته، ويبدو أنّ " تضخيم الأنا هي ضرب من الإحساس الدَّاخليّ بالنّقص عن امتلاك هذه الأنا، وتعبير آخر هي تعبير عن ضمور الأنا، وتآكلها تحت وطأة امتداد العمر، وثِقل الشَّيب"[3]؛ ومن أمثلة ذلك قوله:(**أَشْوَاقِي، ذَكَرْتُ، قَلْبِي، مِثلي**...)؛ ويبدو أن بروز ذات الشَّاعر في النّصّ أفاد دلالة الضّعف والنّقص التيّ تعتريه وهو بعيد مُتغرِّب عن وطنه وأهله هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى ذهاب الشّباب، وقدوم زمن الشَّيخوخة بما يحمله من معاني العَجْز والفُتُور، وهو ما جعله دائم التّحسُّر على زمن الصِّبا مثل قوله في موضع آخر:(الكامل)[4]

---

[1]- مشكلة الإنسان: زكريَّا إبراهيم. مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1959، ص:102.

[2]- رؤية المكان والزّمان في تجربة الغربة والحنين في شعر ابن درَّاج القسطلي: وفاء جمعة/ غصن كبابة. مجلّة جامعة تشرين للبحوث والدِّراسات العلميَّة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، مج36، ع3، 2004، ص:301.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

[4]- الدِّيوان.ص:160.

وَاحَسْرَتَا مِنْ ذِكْرِ أَيَّامِ الصِّبَا   هَا قَدْ بَدَا شَيبي فَأَيْنَ وَقَارِي[1]

كثيرًا ما رَسَم الشُّعراء صورةً جميلة لمرحلة الشَّباب في أشعارهم مُعبِّرين عن جمالها وتذمُّرهم ،في الوقت نفسه، من قُدُوم المشيبِ الذِّي من بوادره ظُهور الشَّيب وما يُصَاحِب ذلك من ضُعفٍ في البنية الجسديَّة للإنسان[2]، وهاهو الرّندي يستهلّ بيته بلفظة (**وَاحَسْرَتَا**) لما تحمله من معاني الألم والحزن والتَّأسُّف على ضياع شبابه، ولاشكَّ في أنَّ شعوره نابعٌ من تَيَقُّنه باستحالة عَوْدَتِه، ولذلك أَتْبَع هذه اللَّفظة بعبارة (**أَيَّامِ الصِّبَا**) التيِّ شَكَّلت مركز اهتمامه وسبب تحسُّره لينتقل ،في الشَّطر الثَّاني، إلى ذِكْر أوَّل بوادر الشَّيخوخة وهو ظهور الشَّيب في شعر رأسه مُتسائلا في الوقت نفسه عن الوَقَار والعَظَمَة التيِّ غالبًا ما يطبعها الشَّيب على صاحبه وهذا ما تجلَّى مـن خلال قولـه (**فَأَيْنَ وَقَارِي**) وهو استفهام استنكاريّ غرضه تكذيب فرضيَّة ارتباط الشَّيب بالرَّزانة والهيبة؛ بل هو في نظره دليلُ كِبَر وعَجْز.

يُلاحَظ في هذا البيت ،أيضًا، كثرة المدود الصَّوتيَّة مثل قوله:(**وَاحَسْرَتَا، أَيَّامِ الصِّبَا، بَدَا، وَقَارِي**) التيِّ أفادت دلالة الألم والحَسْرة التيِّ تعتري كيان الشَّاعر جَرَّاء ذَهَاب شبابه وأيَّام الصِّبا بكلِّ ما فيها من نشاطٍ واندفاع وحماس؛ فالشَّاعر ،هنا، في صراع مع واقع زمنيٍّ أَفْضى به إلى الإحساس بالغربة نتيجة وعيه باستحالة امتلاكه ورجوعه.

ويقول في موضع آخر:(الوافر)[3]

أَلَائِمِي وَقَدْ فَارَقْتُ إِلْفِي   أَمِثْلِي فــي صَبَابَتِهِ يُـلَامُ[4]

أَأَفْقِدُهُ فَلَا أَبْـكِي عَلَيْـهِ   تَكُونُ أَرقُّ مِنْ قَلْبِي الحِمَامُ[5]

يتحدَّث الشَّاعر ،في هذين البيتين، عن الأثر النَّفسيّ الذِّي يتركه فراق الأهل والأحباب وإحساسه العارم بالفَقْد والغربة وهو بعيد عنهم، فيتوجَّه بالخطاب ،منذ الوهلة الأولى، إلى عُذَّاله من خلال

---

[1]- **وَاحَسْرَتَا**: مِنَ الحَسْرَة؛ وهي شدَّة الحُزْن والتَّأسُّف على ضَيَاع شيءٍ عزيز. **بَدَا**: بمعنى ظَهَر. **وَقَارِي**: من الوَقَار: ويقصد به الثَّبات والعَظَمة والرَّزانة.

[2]- ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا**﴾ سورة مريم. الآية: 4.

[3]- الدِّيوان.ص:216.

[4]- **أَلَائِمِي**: مِنَ اللَّوم؛ وهو العَذْل والتَّأنيب. **إِلْفِي**:من الفِعْل أَلِفَ؛ بمعنى تَعَوَّدَ واسْتَأْنَس. **صَبَابَتِهِ**: شِدَّةُ الشَّوق.

[5]- **أَرقُّ**: بمعنى أَحَنُّ. **الحِمَامُ**: الموت.

قوله:(**أَلَائِمِي، أَمِثْلِي فِــي صَبَابَتِهِ يُـلَامُ**) وهو استفهامٌ استنكاريٌّ أبرز شدَّة الشَّوق وتعجُّبه من تصرُّف من حوله ممّن يلومونه على بكائه وتوجُّعه، ويبدو أنَّه كُلَّما اشتدَّت وطأة الحنين والاغتراب كلَّما لجأ إلى الشّعر ليبثّ فيه أشجانه وشكواه من الدَّهر والغربة[1].

ويستمرّ الرّندي ،في البيت الثَّاني، في تساؤلاته من خلال قوله:(**أَأَفْقِدُهُ فَلَا أَبْكِي عَلَيْـهِ**) وهو استفهام غرضه الإنكار و التعجُّب[2]؛ إذ أَظْهَر شدَّة الألم الذّي يعتريه فلم يملك إلَّا البكاء مُتنفَّسًا له، مُتعجِّبًا مرَّة أخرى ممّن ينكرون عليه تصرُّفه هذا والذِّي يدلّ على رقَّة وعَطْف فُطِرَت عليه النَّفس البشريَّة؛ فإذا لم تَجُد عيناه بالبكاء على فراق الأحبَّة عندئذ تكون المنيَّة أرَّق وأحنَّ منه، وهو ما تضمَّنه الشَّطر الثَّاني من البيت في قوله: (**تَكُونُ أَرقُّ مِنْ قَلْبِي الحِمَامُ**).

ويبدو أنَّ مفهوم الاغتراب يرتبط ارتباطًا مباشرًا بإحساس الشَّاعر بالعُزلة عن كلّ ما هو معتادٌ ومألوفٌ هذا من جهة، ومن جهة أخرى ابتعاده عن كلّ الأهل والأحبَّة[3]، وهو ما يؤجِّج مشاعر الشَّوق والحنين " ويتحدَّد مفهوم الاغتراب في الشَّخصيَّة في عدم التَّكيُّف وعدم الثِّقة بالنَّفس والمخاوف المرضيَّة والقلق والإرهاب الاجتماعي وغياب الإحساس بالتَّماسك والتَّكامل الدَّاخلي في الشَّخصيَّة مع ضعف الشُّعور بالهويَّة والانتماء وعدم الإحساس بالأمن"[4] ، وهو الشُّعور الذِّي عايشه واختبره الرّندي جرَّاء ابتعاده عن وطنه الحبيب فلم يستطع نسيانه ومحوه من ذاكرته ،وفي الوقت نفسه، عَجز عن التَّكيُّف مع بيئته الجديدة ممّا وَضَعَه في حالة من الصِّراع النَّفسي الدَّاخلي.

ولما كان لكلِّ شاعرٍ معجمه الشِّعريّ الذِّي هو حصيلة تكوينه الثَّقافيّ وقدرته الخاصَّة في التقاط المفردة المعبِّرة عن معاناته حفل البيتان بالألفاظ الدَّالة عن الألم والمعاناة والشَّوق مثل قوله:(**فَارَقْتُ،**

---

[1]– باعث العاطفة في حقول التّراجيديّا في الشِّعر الأندلسيّ:أمل صالح رحمة/ حميدة صالح البلداوي. مجلّة البحوث التّربويَّة والنَّفسيَّة، ع17 ص:117.

[2]– يأتي الاستفهام ،أحيانًا، بغرض الإنكار والتَّعجُّب وقد وردت آيات في القرآن الكريم تضمنت مثل هذا الأسلوب مثل قوله تعالى: ﴿ وَكَيْفَ تَكْفُرُونَ وَأَنْتُم تُتْلَى عَلَيْكُمُ آيَاتُ اللهِ وَفِيكُم رَسُولُهُ وَمَنْ يَعْتَصِم بِاللهِ فَقَد هُدِيَ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيم﴾سورة آل عمران. الآية:101.

– وقوله تعالى: ﴿ أَغَيْرَ اللهِ تَدْعُونَ﴾ سورة الأنعام. الآية:40.

– وقوله تعالى أيضا: ﴿ أَقَتَلْتَ نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا ﴾ سورة الكهف. الآية:74.

[3] – الاغتراب: مجلّة عالم الفكر، مج10، ع1، أفريل، ماي، جوان، 1979، ص:31.

– الحنين والغربة في الشِّعر العربي– الحنين إلى الأوطان–: يحي الجبوري. دار مجدلاوي للنَّشر والتَّوزيع، ط1، 1428هـ–2008م، [4]ص:20.

صَبَابَتِهِ،أَفْقِدُهُ، أَبْـكِي) التيّ زادت المعنى عُمْقًا وجعلت المتلقِّي يتفاعل مع الشَّاعر من خلال انتقائه لمفرداتٍ مُعبِّرة نابعة من عاطفة صادقة.

كانت الطَّبيعة الأندلسيَّة بما فيها من رياضٍ فسيحة، وبساتين عريضة، وأشجار مظلّلة، وأنهار مترقرقة الملاذ الأوَّل للشَّاعر الأندلسيِّ المتّصف بالقَلق ولاسيما في ظلّ الظُّروف السِّياسيَّة المتَّسمة بالاضطراب وعدم الاستقـرار ولذلك كان الحنين إلى تلك الأماكن من أهمّ المواضيع التيِّ تضمَّنتها أشعارهم، وهاهو الرّندي في هذه الأبيات يذكر ما تزخر به بلاده من جمالٍ وسحرٍ مُعربًا عن حنينه واشتياقه ومُظهرًا ،في الوقت نفسه، تأسُّفه وألمه لفراقها حيث يقول:(الوافر)[1]

أَلَا ذَكَـر الإِلَـهُ بِكُلِّ خَيـرٍ بِلَادًا لا يَضِيـعُ بِهَا أَدِيبُ

بِـلاَدٌ مَـاؤُهَا عَـذْبٌ زُلاَلُ وَرِيحُ هَوَائِها مِسْكٌ رَطِيبُ[2]

بِهَا قَلْبِي الذِّي قَلبِي المُعَنَّى يَكَادُ مِنَ الحَنِين لَهُ يَذُوبُ[3]

كانت الأندلس ،قديمًا، قِبْلَة الأُدَباء ممّن يرغبون في نيل الحظْوَة في بلاط الملوك والأُمَراء الذِّين تنافسوا في ضَمِّ أَبْلَغ الشُّعراء وأنْبَغ الكُتَّاب ممّن جادَت قريحتهم بأجمل النُّصوص الشِّعريَّة والنَّثريَّة، ولذلك خَصَّها الرّندي بالدُّعاء منذ الوهلة الأولى من خلال قوله:(**أَلَا ذَكَـر الإِلَـهُ بِكُـلِّ خَيـرٍ**) داعِيًا لها بالخَيْر ودوام العافية.

وتُعَدُّ الذِّكريات الرَّابط النَّفسيّ والعاطفيّ الذِّي يجمع الشَّاعر بوطنه البعيد عنه جغرافيًّا ولكنَّه دائم التَّواجد في مخيِّلته وهذا ما تجلَّى ،في البيت الثاني، حين راح يَصِف طبيعة بلاده الخلَّابة بما فيها من أنهار ومياه عذبة صافية خاليةٍ من كلِّ الشَّوائب أمَّا هواؤها فيأتي ،غالبًا، محمَّلًا برائحة المسك العَطِرَة النَّديَّة وهي صورة **شميَّة** استدعت الماضي الجميل بكلّ ذكريَّاته مُثيرةً في النَّفس شُجُونًا وحنينًا إلى كلِّ ما هو مألوف، فكانت أشدّ تأثيرًا وإقناعًا من أيِّ صورةٍ أخرى.

ولاشكَّ في أنَّ الحنين والشَّوق كان السَّبب وراء تغنِّي الشَّاعر بطبيعة بلاده وما فيها من سِحْرٍ فكانت مرتعًا لخياله الواسع ومَقِيلا لأفكاره المتنوّعة[4] نظرًا لما تُحدِثُه في النَّفس من حِسٍّ شعوريٍّ تجعل المتلقي

[1]– الدِّيوان.ص:109.

[2]– **زُلالُ**: وهو الماء العَذْب الصَّافي الخالي من كلِّ الشَّوائب. **رَطِيبُ**: أي ناعمٌ ونديّ.

[3]– **المُعَنَّى**: بمعنى المتعَب من شدَّة الألم والمعاناة.

[4]– شعر الطَّبيعة في الأدب الأندلسيّ: جودت الركابي. دار المعارف، مصر، ط2، 1966، ص:227.

يدرك طبيعة العلاقة التيّ تربط الشَّاعر بوطنه وهي علاقة حبّ وأُلفَة وفي المقابل علاقة نفور واستهجان من وطن الغربة الذّي يُمثِّل له المكان المعادي.

يُلاحَظ ،في هذه الأبيات، تكرار الشَّاعر للفظة (**بِلَاد**) مرَّتين؛ مرَّة في مُستهلّ الشَّطر الثَّاني من البيت الأوَّل والثَّانية في صدر البيت الثَّاني، وهو ما يدلّ على أنَّها مركز اهتمامه ومحلّ تفكيره ولذلك أعادها على مسامعنا، ثمّ نجده يصف معاناته من خلال قوله:(**قَلبِي المُعَنَّى**) مُكرِّرًا لفظة (**قَلبِي**) مرَّتين وبشكلٍ متجاور للإشارة إلى مركز الألم وهو القلب الذّي اكتوى بنار الفراق ولهفة الشَّوق وشدَّة الحنين حتَّى كاد ينفطر، ولذلك جاء المعجم الشِّعري حافلاً بالألفاظ الدَّالة على مظاهر الطَّبيعة مثل:(**مَــاؤُهَا،رِيحُ، هَوَائِها، مِسْكُ**)، وأخرى دالَّة على الألم مثــل (**قَلبِي المُعَنَّى، الحَنِين، يَذُوبُ**) مانحًا تجربته الشِّعريَّة صِدْقًا وحيويَّة وأكْسَبَها بُعدًا عميقًا أسْهَم في التَّأثير في المتلقِّي وجَعَلَه يَتَفاعل مع الشَّاعر ويشاركه حنينه ومعاناته.

وتبدو عاطفة الشَّاعر ،في هذه الأبيات، صادقة تفيض رقَّة وعذوبة كيف لا وهي صادرة من إنسان محزون يَذْرِف الدُّموع نتيجةَ فراقه لوطنه.

ونجده في موضعٍ آخر يصف شوقه للأندلس ورُنْدَة حين كان بمراكش[1]:(الكامل)[2]

بَلِّغْ لأَندلسَ السَّلَامَ وَصِفْ لَهَا ... مَا بِي مِنْ أَشْوَاقٍ وَبُعْدِ مَزَارِ[3]

وَإِذَا مَرَرْتَ بِرُنْدَةٍ ذَاتِ المنَى ... وَالـرَّاح وَالدَّيْـمُوسِ وَاللُّـوزَارِ[4]

سَلِّمْ عَلَى تِلكَ الدِّيَار وَأَهْلِهَا ... فَالقَـوْمُ قَوْمِي وَالدِّيَارُ دِيَارِي

---

[1]- **مراكش**: من أهمّ مدن المغرب تقع شمال مدينة أغمات في وطاء من الأرض، قام ببنائها يوسف بن تاشفين سنة 470هـ، تتميَّز بكثرة بساتينها وأشجارها خاصَّة أشجار الزَّيتون، وبقصورها التيّ شيَّدها الملوك والوزراء الذّين تداولوا على حُكْمها...ترجمتها في:

- الرَّوض المعطار.ص:540.

[2]- الدِّيوان.ص:159.

[3]- **مَزَارِ**: ويُقْصَد به مَوضع الزِّيارة سواءً أكان وطنًا أو مكانًا آخر.

[4]- **المنَى**: من المنيَة وهي كلّ ما يتمنَّاه المرء ويرغَب فيه.**الـرَّاح وَالدَّيْـمُوسِ وَاللُّـوزَارِ**: أورد هذا الشَّطر من البيت محمَّد رضوان الدَّاية في كتابه في الأدب الأندلسي بألفاظ أخرى:

وَإِذَا مَرَرْتَ بِرُنْدَةٍ ذَاتِ المنَى ... والراحِ والزَّيْتُون والأزْهَار

ينظر:

- في الأدب الأندلسيّ: محمّد رضوان الدَّاية.دار الفكر، دمشق،سورية، 2000، ص:137.

استهلَّ الرَّندي ،هذه الأبيات، بفعل الأمر (**بَلِّغْ**) الذِّي أفاد معنى التَّمنِّي[1] مُوجِّهًا خطابه إلى من بيده حَمْل سَلَامِه الحارّ إلى وطنه الحبيب طالبًا منه أن يَصِف شوقه ولهفته للعودة إلى أحضانه وتبرير قلَّة زياراته بسبب قلَّة حِيلَته ذاكرا اسم بلده (**رُنْدَةٍ**) من باب الإعلاء من شأنها وإظهار مكانتها في نفسه.

مَزَج الشَّاعر ،في البيت الثَّاني، حنينه لرندة بوصف طبيعتها الخلاَّبة وما تزخر به من أشجار زيتون وأزهار متنوِّعة تشرح الصَّدر بما تبعثه من راحةٍ مستعملاً أسلوب الشَّرط في قوله:(**وَإِذَا مَرَرْتَ بِرُنْدَةٍ**) وهي جملة الشَّرط أمَّا جوابه فجاء في البيت الثَّالث في قوله:(**سَلِّمْ عَلَى تِلكَ الدِّيَار وَأَهْلِهَا**)؛ حيث قَرَن فِعْل المرور بِدِيَارِهِ بِفِعْل السَّلام من باب التَّلازم والارتباط الوثيق بينهما، فهذه الأماكن تبقى دائما "مبعثًا للشَّوق، ومهيجًا للمحبَّة ومصدرًا للذِّكرى"[2]

أَسْهَمَ التّكرار ،في البيت الثَّالث، في تعميق المعنى وتأكيد جانب الانتماء لوطنه، وهي الفكرة التيِّ يُرِيد الشَّاعر إيصالها للمتلقِّي من خلال تكرار لفظة (**القَـوْمُ**) مرَّتين مُلحِقًا ياء النِّسبة بالمفردة الثَّانية للدَّلالة على شدَّة الارتباط بقومه مُوظِّفًا مفردةً ،غالبًا، ما كانت تُطلَق في العصر الجاهليّ على أفراد القبيلة الواحدة والتيِّ تجمعهم روابط متينة قِوامُها العِرْق والمصير الواحد المشترك، وكذلك الشَّيء نفسه بالنِّسبة للَّفظة (**الدِّيَارُ**) وقد كان لتكرار بعض الألفاظ أثر موسيقيٌّ واضحٌ من خلال استحضار عناصر متماثلة أسهمت في "[3]سبك المعنى وحبك الفكرة وتنغيم الإيقاع" حيث وضع بين " أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلِّطَة على الشَّاعر"[4] وهي إرسال السَّلام لأهله ووطنه الذِّي اشتاق له.

ويبدو أنَّ حياة العزَّة والكرامة تنتهي بمجرّد نأي الفرد عن وطنه وهو ما تحدَّث عنه الجاحظ قائلًا:" قِيل لبعض الأعراب ما الغِبْطَة؟ قال: الكِفَايَةُ مع لزوم الأوطان، والجُلُوس مع الإخوان، قِيل له فمَا

[1]– يُستعْمَل الأمر بغرض التَّمنيّ في مقام طَلَب شيء مرغوب فيه ولا قدرة للآمر في تحقيقه وبلوغه.

[2]– الوطن في الشِّعر العربي من الجاهليَّة إلى نهاية القرن الثَّاني عشر الميلادي: وهيب طنوس.ط1، 1975-1976، ص:275.

[3]– نسيج التّكرار بين الجماليَّة والوظيفة في شعر الشُّهداء الجزائريِّين ديوان الشَّهيد الرّبيع بوشامة نموذجًا: عبد اللَّطيف حني. مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، دوريّة أكاديميّة محكمة متخصِّصة تصدر عن كليّة الآداب واللُّغات، جامعة الوادي، مطبعة منصور، ع4، ص:8.

[4] – قضايا الشِّعر المعاصر: نازك الملائكة.ص:173.

الذِّلَة؟ قال: التَّنقُّل في البلدان والتَّنحِّي عن الأوطان"[1] رابطًا ،بذلك، العِزَّة والذِّلَة بالقُرْب والبُعْد عن الأهل والوطن.

ويقول أيضا:(المنسرح)[2]

قَدْ أَزِفَ العِيدُ وَالغَرِيبُ لَهُ شَوْقٌ إِلَى الأَهْلِ فَوْقَ مَا يَصِفُ[3]

فَمَا تَرَى فِي وَدَاعِ مُرْتَحِلٍ يَلْقَـاكَ بِالشُّـكْرِ ثُـمَّ يَنْـصَرِفُ[4]

يُعَدُّ العيد من المناسبات الدِّينيَّة الهامَّة في حياة المسلمين فهو يومُ فرحةٍ وغِبْطَة وسُرُور ولقاء بين الأهل والأحباب ولكن قد تتغيَّر هذه المشاعر إلى حزنٍ مصدره الشَّوق والحنين حين يكون الشَّخص بعيدًا عن وَطَنِه، وقد استهلَّ الشَّاعر بيته بالحرف (**قَدْ**) التيِّ أفادت معنى التَّحقيق عندما أَتْبَعَها بالفعل الماضي (**أَزِفَ**) لتأتي عبارة (**فَوْقَ مَا يَصِفُ**) لِتُعَزِّز من فرضيَّة المعاناة التيِّ يُكابِدُها الشَّاعر وهو بعيدٌ عن كلِّ ما أَلِفَه وَأَحَبَّه.

ولاشكَّ في أنَّ لحظات الوداع من أشدِّ المواقف حزنًا وألما، كيف لا والشَّاعر يُفارِق أحبابه وبلده لينتقل إلى بيئة جديدة لا عهد له بها فتنتابه حالةٌ من القلق والاضطراب وهذا ما تضمَّنه البيت الثَّاني. جاء المعجم الشِّعريّ ،في هذين البيتين، حافلاً بالألفاظ الدَّالة على الحنين والغربة مثل:(**الغَرِيبُ**، **شَوْقٌ**، **وَدَاعِ**) التيِّ زادت المعنى عُمْقًا وتأثيرًا وجعلت المتلقِّي يتفاعل مع تجربة الشَّاعر ويشاركه معاناته. ولم يكتف الرَّندي بمزْج شعره في الحنين بوصف الطَّبيعة الأندلسيَّة الخلاَّبة؛ بل عمدَ أحيانا إلى إلى تضمين قصائدة المدحيَّة وَصْفَ لحظات الودَاع وأثر الغربة في نفسيّته وما يعانيه من قلقٍ واضطراب عند فراق الأهل ولاسيما الأبناء الصِّغار وهذا ما نجده في قوله :(المتقارب)[5]

أُوَدِّعُ مَجْدَكَ لَا عَنْ مَلَلْ وَمنْ ذَا يَمَلُّ المُنَى وَالأَمَـلْ

وَأَترِكُ قَلْبِي رَهِينًا لَدَيْكَ وَأَلْقَى النَّوَى مُكْرَهًا لَا بَطَلْ[6]

وَمَا بِاخْتِيَارِي فِرَاقُ العُلَا وَلَكِـنْ لِكُـلِّ كِتَـابٍ أَجَـلْ

---

[1] – الحنين إلى الأوطان: الجاحظ. ص:38-39.

[2]– الدِّيوان.ص:171.

[3]– **أَزِفَ**: بمعنى قَرُبَ.

[4] – **مُرْتَحِلٍ**: من الفعل: ارْتَحَل بمعنى تَغَرَّب وانْتَقَل من مكانٍ إلى مكان.

[5]– الدِّيوان.ص:207.

[6]– **رَهِينًا**: بمعنى حَبِيسًا. **النَّوَى**: البُعْد.

وَمَنْ كَانَ مِثْلِي فِي غُرْبَةٍ إِذَا لَـمْ يُعِـنْهُ الزَّمَانُ ارْتَحَلْ
وَخَلَّفْتُ خَلْفِي صِغَارًا لَهُمْ قُلُوبٌ يَطِيرُ بِهِنَّ الوَجَلْ[1]

يُقرّ الشَّاعر ،منذ البيت الأوَّل، بصعوبة لحظات الوداع وأثرها البليغ في نفسه، فهو يغادر ممدوحه وما كان يحظى به من مكانةٍ ومجد مُضطرًّا لا اختيارًا ؛ إذ كيف لإنسان عاقل أن يترك حياة النَّعيم لينتقل إلى مكانٍ آخر لا عهد له به.

وقد لجأ ،في البيت الثَّاني، إلى الاستعانة بالصُّور البيانيَّة مثل قوله:(**وَأَترُكُ قَلْبِي رَهِينًا**) مُشبِّهًا قلبة بالإنسان الذِّي يقعُ رهينةً؛ فذكر المشبَّه(**القَلْب**) وحذف المشبَّه به(**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه (**رَهِينًا**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

وبهدف تقوية المعنى وتأكيده استعان بجملة من الوسائل الفنيَّة والبلاغيَّة التيِّ من شأنها التَّأثير في المتلقِّي ومن بينها توظيفه للمَثَل[2] في قوله:(**مُكْرَهًا لَا بَطَلْ**) وأَصْلُه:(**مُكْرهًا أَخَاكَ لا بَطَل**) وقد أتى به لِيُبرِّرَ لممدوحه بأنَّ ارتحاله عن وطنه وابتعاده عنه كان إجباريًّا وليس بإرادته، بالإضافة إلى الاقتباس من القرآن الكريم في قوله:(**لِكُـلِّ كِتَـابٍ أَجَـلْ**) مع قوله تعالى:﴿ **لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ** ﴾[3] وقد أظهر مثل هذا التَّوظيف ثقافة الشَّاعر الدِّينيَّة واهتمامه بالمورث الثَّقافي والدِّيني .

ويستمرّ الشَّاعر في وَصْف معاناته ولاسيما بعد افتراقه عن أبنائه الصِّغار الذِّين خلَّفَهم وراءه دون حماية فأصابهم الخَوف والهلع وهو ما تضمَّنه البيت الأخير مُستعِينًا في توضيح الدَّلالة بالتَّناص مع بيت الحطيئة[4] في قوله:

---

[1]- **الوَجَلْ**: الخوف والفَزَع.

[2]- يُعرَّف المثل على أنَّه عبارة عن قول موجز يتميَّز بخصائص أسلوبيَّة وفنيَّة تجعله قريبًا من فنون الأدب الأخرى كالقصّة والرّواية وله مورد ومضرب ويشترط فيه: إيجاز اللَّفظ وإصابة المعنى وحسن التَّشبيه مع جودة الكناية. ترجمته في:

- مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمّد النِّيسابوري الميداني. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط2، دت، 13/01-14.

- الأمثال العربيَّة دراسة تاريخيَّة تحليليَّة: عبد المجيد قطامش، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1998، ص:12.

[3]- سورة الرعد. الآية:38.

[4]- **الحُطَيْئَة**: هو جرول بن أوس بن مالك بن جؤية بن مخزوم العبسي، شاعر مخضرم أدرك الجاهليَّة والإسلام لُقِّب بالحطيئة لِقِصَرِه وضُعْف بنيَتِه الجسديَّة وذمامَة وجهه، عُرِف بالهجاء وامتاز شعره بالجزالة وقوَّة الألفاظ والتَّراكيب...ترجمته في:

- ديوان الحطيئة: رواية وشرح ابن السكيت (186-246هـ). دراسة وتبويب: مفيد محمّد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان ط1413،1هـ-1993م، ص:7.

- الأغاني: الأصفهاني. تحقيق وإشراف: لجنة من الأدباء، دار الثَّقافة، بيروت، ط5، 1984، 130/02.

مَاذَا تَقُولُ لِأَفْرَاخٍ بِذِي مرخٍ   حُمْرِ الحَوَاصِلِ لا مَاءٌ ولا شَجَرُ[1]

ولاشكَّ في أنَّ توظيف الشَّاعر لمثل هذه النُّصوص الشِّعريَّة يُظْهِر مدى اهتمامه بالموروث الشِّعريّ وثقافته، وحِرْصِه على تحريك الجانب النَّفسي والعاطفي للمتلقِّي وحَمْله على مشاركته معاناته والتَّفاعل معه انطلاقًا من اختياره لمكوّنات الصُّورة وانتقائه نمط تقديمها.

كان للجناس بين لفظتي (**خَلَّفْتُ، خَلْفِي**) المتجاورتين موقعيًّا أثرٌ في التَّنويع الموسيقي والدّلالي للأبيات؛ فَمِثْل هذا "التَّشابه والاختلاف في الحروف يُشكِّل إيقاعًا داخليًّا يُعزِّز المستويات الفنيَّة الأخرى في النَّص، لأنَّه أَحَد البواعث الجماليَّة التيّ تستدعي انتباه المتلقِّي وتذوُّقَه الفنيّ"[2] نتيجة التَّماثل الصَّوتي والجرس الموسيقيّ الذِّي يبتدعه " وكثيرًا ما يكون الكلام محتويًا على معنى عادي لا يُوصَف بابتكار ولا دقَّة، ولكنَّه بتأثير الإيقاع والتّنغيم والتّلاحم الموسيقيّ يملك عليكَ نفسك، فلا يسعك إلّا أن تُعْجَب به وتُنْزِلَه منزلةً رفيعةً وتَعُدَّه من القلائد والعُيُون"[3] فللجِنَاس ،إذن، وباقي المحسِّنات البديعيَّة دورٌ في إحداث الفَارق بين إنتاجٍ شعريٍّ وآخر وتعميق دلالة النّص الشِّعريّ بما تحدِثُه من سَبْك صوتيٍّ وإيقاعيّ.

ونجده يتحدث عن شوقه وحنينه لوطنه وأهله فيقول:(الرمل)[4]

---

[1]– **لِأَفْرَاخٍ**:ج.م فَرْخ؛ وهو الطَّائر الصَّغير؛ وهنا شَبَّه الحطيئة صِغَاره بالأفراخ للدَّلالة على ضُعْفِهِم وقلَّة حيلتهم في غياب الأبوين. **بِذِي مرخٍ**:وهو اسم واد أو قرية لبني يربوع بمنطقة اليمامة. **الحَوَاصِلِ**:ج.م: حَوْصَل؛ وهو مكان منتفخ يوجد في مرئ الطُّيور يختزن فيه الغذاء قبل وصوله إلى المعدة؛ فالحطيئة من خلال هذه البيت استعطف عمر بن الخطَّاب الذِّي حَبَسَه بعد هجائه للزبرقان بن بدر بقوله:

دَعِ المَكَارِمَ لا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا   واقْعُدْ فَإِنَّك أَنْتَ الطَّاعم الكَاسِي

فأرسل الحطيئة أبياتًا لأمير المؤمنين حتَّى يعفو عنه مُستعينًا بما يملك من مقدرة على التَّصوير حين شبَّه أولاده بالفراخ الصَّغيرة التيّ تعيش حالةً من العَوَز والحاجة، وهدفه من وراء ذلك تحريك مشاعره وتليِّن جانبه وهو ماحدث بالفعل.

– ديوان الحطيئة.ص:119.

[2]– الجماليَّة في النّص الشِّعري– مطوّلة بلقيس أنموذجا–: وسام محمّد منشد الهلالي. مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التربويّة، ع3و4، مج6 2007، ص:124.

[3]– فنّ الجناس– بلاغة، أدب، نقد–: علي الجندي، دار الفكر العربي، ص:31.

[4]– الدِّيوان.ص:223.

هَبَّت الرِّيحُ وَفَاحَتِ الخُزَامَى مَا لِشَـوْقٍ أَيْـقَظَ الـزَّوْرَ وَقَـامَا[1]

عَبَثَتْ فِي شَمْلِنَا أَيْدِي النَّوَى عَبَــثَ الـذِّلَّـةِ فِي دَمْـعِ اليَـتَامَى[2]

كانت الأندلس من أغنى بِقَاع الدُّنيا منظرًا وأوفرها جمالًا، ولذلك هام بها الشُّعراء وافتتنوا بها وهاهو الرّندي يستهلُّ قصيدته بالحديث عن شَوْقِهِ لوطنه من خلال تذكُّرِه لرائحة الخُزَامى العَطِرَة التيّ تبعث في النَّفس أريحيَّة وهدوءًا، وقد أَسْهَمَت مثل هذه الصُّورة الشَّميَّة في إحياء مشاعر الشَّوق والحنين لدى الشَّاعر وتعميق دلالة النصّ.

وممّا لاشكَّ فيه أنَّ الاغتراب عن الوطن يُوَلِّد لدى المرء إحسَاسًا بالذُّلِّ والمهانة شبيه بالضّعف الذِّي يشعر به اليَتِيم في غياب من يحميه ويَعْطِف عليه وهو ما تضمّنه البيت الثَّاني، وقد وظَّف الرّندي جملةً من الوسائل البلاغيَّة والفنيَّة التيّ من شأنها تقريب الصُّورة للمتلقِّي ومن بينها التَّصدير بين لفظتي(**عَبَثَتْ، عَبَــثَ**) حيث تكرَّر الفعل (**عَبَثَ**) مرَّتين في البيت نفسه؛ مرّةً في بداية الصَّدر وأخرى في مُستهَلّ العَجز بشكل متوازي ممّا أسهم في تشكيل إيقاع موسيقيّ داخلي مؤثِّر و متناسب مع موضوع الأبيات قوامه التَّرديد والإعادة هذا من جهة[3]، ومن جهة أخرى كَشَف عن رغبة الشَّاعر في الإقْرَار بأن ابتعاده عن وطنه وأهله كان خارجًا عن إرادته.

استعان الشَّاعر بالصُّورة الاستعاريَّة في قوله:(**عَبَثَتْ فِي شَمْلِنَا أَيْدِي النَّوَى**)؛ حيث شبَّه البُعْد والفِرَاق وهو شيءٌ معنويٌّ مجرَّد بالإنسان؛ فذكر المشبَّه (**النَّوَى**) وحذَف المشبَّه به(**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه (**أَيْدِي**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وكذلك في قوله:(**عَبَــثَ الـذِّلَّـةِ فِي دَمْـعِ اليَـتَامَى**) مُشَبِّهًا الذُّلَّ والمهانة بالإنسان اللَّعُوب والمراوِغ، ذاكرًا المشبَّه (**الـذِّلَّـةِ**) وحاذفًا المشبَّه به (الإنسان) مُبْقِيًا على ما يدُلُّ عليه(**عَبَــثَ**)، وقد أَسْهَمَت مثل هذه الصُّور الاستعاريَّة في تعميق دلالة الأبيات من خلال تشخيص العناصر المعنويَّة المجرَّدة في هيئة إنسان، فهي " من أكثر الأداءات

---

[1]– **فَاحَتِ**: بمعنى انتشرت. **الخُزَامَى**: نوعٌ من النَّباتات ذو رائحة عطريّة له أزهار مختلفة الألوان بعضها أبيض وبعضها أصفر ويُستعْمَل أيضًا للتَّزيين. **الـزَّوْر**: مِن الزِّيَارَة.

[2]– **عَبَثَتْ**: بمعنى لَعِبَت. **النَّوَى**: البُعْد. **الـذِّلَّـةِ**: بمعنى الضعف والمهانة.

[3]– بنية التَّوازي في قصيدة فتح عموريّة: إبراهيم الحمداني. مجلّة كليّة التّربية الأساسيّة، جامعة بابل، ع13، أيلول 2013، ص:68.

البيَّانية تماسًا مع العمليَّات العقليَّة الإيحائيَّة"[1] التيِّ تتطلَّب من المتلقِّي إعمال عقله لإيجاد أوجه العلاقات بين طرفَيْها.

ويُواصِل الرّندي وَصْفَ حالَتِه قائلًا:

مَارَعَـى الـدَّهْرُ لَنَا مِنْ ذِمَّةٍ   أَيَنَ يَا قَلْبِي مَنْ يَرْعَى الذِّمَامَا[2]

كُـلُّ يَـوْمٍ رَوْعَـةٌ وَلَـوْعَـةٌ   يَتَلَضَّى مِنْـهمَا القَلْـبُ غَرَامَا[3]

سَاءَنِي العَيْشُ فَلَوْلَا خِشْيَتِي   مِنْ ذُنُـوبِي لَتَمَـنَّيْتُ الحِمَامَا[4]

يشتكي الرّندي ،منذ البيت الأوّل، من الدَّهر الذِّي لم يحفَظ له عهدًا مستنكرًا ،في الوقت نفسه، وجود من يفي بالوعود في زمنه من خلال قوله:(**أَيَنَ يَا قَلْبِي مَنْ يَرْعَى الذِّمَامَا**) وهو استفهامٌ أَبْرَزَ النَّظْرَة التَّشاؤميَّة النَّاتجة عن معاناته وهو بعيد عن وطنه وأهله، ولاشك في أنّ "الاعتراف بالطَّبيعة الصِّراعيَّة للعلاقة التيِّ تربط الشَّاعر بالدَّهر مبنيّ على تَبَدِّي مجموعة من الخصائص لعلَّ أهمّها الصِّداميَّة؛ إذ يَتعذَّر علينا العُثُور على صاحبي العلاقة في نصّ ما من غير أن تكون بينهما حال من الصِّدام هي على الأغلب قائمة بفعل الدَّهر"[5]؛ فالرَّندي يَلُوم الدَّهر لِيُخَفِّف من وَطْأة الألم والحرمان الذِّي يَشْعُر به في أرض الغربة فكانت شَكْواه مُتنفَّسًا له ولمشاعره المضطربة في زَمَن كَثُرَت فيه الصِّراعات والمحن حتَّى غَدَا الدَّهر "قوَّة زمنيَّة فَاعِلَة"[6].

ويبدو أنَّ أَلَمَ الشَّاعر وخوفه مُتَجَدِّدٌ ومُستمِرّ وهو ما عبَّرت عنه جملة: (**كُـلُّ يَـوْمٍ رَوْعَـةٌ وَلَـوْعَـةٌ**) حتيَّ أصاب قلبه همٌّ وعذابٌ جَرَّاء مَا يُلاقِيه من بُعْد وسُوء مَعِيشة وهو ما تضمَّنه البيت الثَّالث مُستعِينًا في إبراز الدّلالة بأسلوب الشَّرط في قوله:(**فَلَوْلَا خِشْيَتِي مِنْ ذُنُـوبِي لَتَمَـنَّيْتُ الحِمَامَا**) فأداة الشَّرط(**لولا**) هي حرف امتناع لوجود؛ أي أنَّ تمنِّي الموت لدى الشَّاعر مقترن بانعدام

[1]- دالَّة الاستعارة ودورها في تكوين الدّلالة الإيحائيَّة التَّفسيريَّة: صباح عبّاس عنوز/ خلود رجاء هادي فياض. ص:1.

[2] - **مَارَعَـى**: بمعنى ما حَفِظ. **ذِمَّةٍ**: العهد والأمان.

[3] - **رَوْعَـةٌ**: خوف وفزع.**لَـوْعَـةٌ**: ألم وحسرة. **يَتَلَضَّى**: بمعنى يَتَّقِد. **غَرَامَا**: بمعنى عذابا.

[4] - **الحِمَامَا**: وهو الموت.

[5] - الدَّهر في الشِّعر الأندلسيّ - دراسة في حركة المعنى-:لؤي علي خليل. دار الكتب الوطنيّة، ط1، أبو ظبي، 2010، ص:185.

[6]- المرجع نفسه، ص:95.

الذُّنوب؛ فَتَحَقُّق جملة جواب الشَّرط(**لَتَمَـنَّيْتُ الحِمَامَا**) لا يتمّ إلا بحصول جملة الشَّرط(**فَلَوْلَا خِشْيَتِي مِنْ ذُنُـوبِي**) وهو ما لم يحدث.

استعان الرّندي بجملة من الوسائل البلاغيَّة والفنيَّة التيّ من شأنها تعميق دلالة الأبيات والتَّأثير في المتلقّي ومن بينها التَّصدير أو التَّرديد في البيت الأوَّل بين لفظتي (**رَعَـى، يَرْعَى**)؛ فترجيع الوحدة الصَّوتيَّة المتمثِّلة في تكرار الفعل مرَّتين كَشَف عن اهتمام الشَّاعر وأبرز نفسيّته هذا من جهة، ومن جهة أخرى حقَّق تناسُقًا إيقاعيًّا من خلال ترديد ألفاظ مُتجاوِزًا بذلك قيمته الموسيقيَّة ليغدو مُكوِّنًا بنائيًّا يُسهِم في تماسك النَّصّ، بالإضافة إلى التَّجنيس بين (**رَوْعَـةٌ،لَـوْعَـةٌ، ذِمَّةٍ، الذِّمَامَا،الحِمَامَا**)؛ الذِّي أَسْهَم في تحقيق تماثلٍ وجَرس موسيقيٍّ نتيجة التَّآلف والتَّخالف بين المفردات لفظيًّا ومعنويًّا[1] هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أَكْسَب القصيدة قيمةً جماليَّةً ودلاليَّة بما أضفاه عليها من تناسبٍ وانسجامٍ وتآلف في الأفكار والمعاني[2].

جاء المعجم الشِّعري في هذه الأبيات حافلًا بالألفاظ الدَّالة على الألم والمعاناة مثل:(**رَوْعَـةٌ، لَـوْعَـةٌ، يَتَلَضَّى غرَامَا، سَاءَنِي، الحِمَامَا**) مُعمِّقةً بذلك دلالة الفَقْد والحَنِين الذِّي يشعر به الرّندي وهو في منأى عن أهله ووطنه الذِّي أَلِفَه وأحبَّه ومُظهِرَة ،في الوقت نفسه، نُفُوره من البيئة الجديدة التيّ يحِسُّ تجاهها بالمقْت والكراهيَّة.

ثم نجده يقول:

أَطْيَبُ الأَرْض التِّي أَنْتُمْ بِهَا لا عِـرَاقًا عُـمـرتْ ولَا شَـامَا[3]
تِلْكَ أَوْطَانٌ إِذَا عُجْـنَا بِـهَا وَلَثَمْنَا التُّربَ لَـمْ نَخْشَ مَلامَا[4]

---

[1]- فنّ الجناس- بلاغة. أدب. نقد-: علي الجندي. ص:30.

[2]- الأسلوبيَّة وثلاثيَّة الدَّوائر البلاغيَّة: عبد القاهر عبد الجليل. دار صفاء للنَّشر والتَّوزيع، عمّان، ط1، 2002، ص:572.

[3]- **العِرَاق:** مدينة شهيرة ، وقيل إنَّ اسمها مأخوذٌ من عراقي الدلو، من أهمِّ قواعدها البصرة والكوفة وفيها نهرا دجلة والفرات...ترجمتها في:

- الرَّوض المعطار. ص: 410.

الشَّام:يُطلَق هذا الاسم على اسم المنطقة الممتدَّة من المشرق العربي على السَّاحل الشَّرقيّ للبحر الأبيض المتوسّط إلى بلاد الرَّافدين، وقيل سميَّت بهذا الاسم لوجود شامات حُمْر وسُود، وقد قُسِّمَت قديمًا إلى مناطق عدَّة منها؛ فلسطين واليرموك وحمص... ترجمتها في:

- الرَّوض المعطار.ص:335.

[4] - **عُجْنَا**:من الفعل: عَاجَ: بمعنى مرّ ومَال . **لَثَمْنَا**:قَبَّلْنَا.

وَإِذَا كُـنَّـا بِـهَا عِشْـنَا بِكُمْ وَإِذَا مِـتْـنَا بِـهَـا مِتْـنَا كِـرَامَا
آهِ مِنْ شَوْقِي لِقَوْمٍ مَا جَرَى ذِكْرُهُمْ إِلَّا جَرَى دَمْعِي سِجَامَا[1]
لَسْتُ أَسْلُو عَنْ هَوَاكُمْ أَبَدًا حَـاشَ للهِ وَلَا أَنْـسَ الـذِّمَـامَا[2]

يخاطب الرَّندي ،في هذه الأبيات، أهلَه فيخبرهم بأنَّ أرْضَهم من أطْيَب بقاع الدُّنيا، فلا تُضَاهِيها جمالًا وعمرانًا لا العراق ولا الشَّام، ولذلك فهو لا يخشى لومةَ لائمٍ إذا ما مرَّ بها فَقَبَّل ترابها الزكيّ الذِّي يُطفِئ نار شَوْقِه وحَنِينه مُقِرًّا ،في الوقت نفسه، أنَّ كرامة المرء وعزَّته مرهونة ببقائِه في وطنه فإذا غادره ذلَّ وضَعُف، ثم نجده يتنهّد من خلال قوله:(**آهِ مِنْ شَوْقِي**) مُعَبِّرًا عن شوقه ولهفته لرؤية أهله مُوظِّفًا كلمة (**قَوْمٍ**) التِّي يكثر استعمالها في الشِّعر الجاهليّ والتِّي تحمل ما تحمل من دلالة الاتِّحاد والمصير الواحد المشترك وهو ما أراد الشَّاعر إيصاله إلى المتلقِّي ويبدو أنَّ دَمْعَه لا يتوقَّف عند تذكُّره فيغدُو كالمطر الدَّائم الهُطُول، ونظرًا لمشاغل الحياة فهو لا يَفْتَأ يعتذر لهم إذا ما بَدَر منه تقصِيرٌ أو سَهْو من خلال قوله:(**حَـاشَ للهِ**)[3] التيِّ أفادت معنى التَّنزيه الخالص الذِّي لا يشوبُه معنى آخر.

وظَّف الرّندي بِكَثْرَة أسلوب النَّفي مثل قوله:(**لا عِـرَاقًا،لَا شَـامَا، لَـمْ نَخْشَ، لَسْتُ أَسْلُو،وَلَا أَنْـسَ**) الذِّي أفاد دلالة الإنكار؛ ذلك لأنَّ الموقف يتطلَّب ذلك وهو تبرئة نفسه أمام أهله وإقناعهم بأنَّه لم ينساهم، وبأنَّ أرضه لا تُضاهِيهَا مُدُن أخرى وإن كانت العراق والشَّام المعروفتان باتِّساعهما وكثرة خيراتهما، فبلاده تتفوَّق عليهما

كان للطِّباق بين لفظتي (**عِشْـنَا، مِـتْـنَا**) أثَرٌ في تعميق المعنى وتوضيح مقصديَّة الشَّاعر وهي إقراره بأنَّ عَيْش الكرامة لا يكون إلاَّ في وطنه وبين أهله فإذا ما مات مَات عزيزًا. .

ومن الأساليب الفنية التي لجأ إليها الرَّندي لإيصال الدّلالة العامّة للمتلقِّي أسلوب الشَّرط في البيت الثَّالث؛ حين قَرَن العزَّة والكرامة بالعَيْش والموت في أرض الوطن، وهي فكرة تستدعي نقيضتها وهي الذُّلّ والمسكَنَة التيِّ تُصِيب المرء عند نأيه عنه.

بالإضافة إلى التَّصدير في البيت الرَّابع حين كرَّر الفعل (**جَرَى**) مرَّتين؛ إحداهما في حَشْو الصَّدر والثَّانية في حَشْو العجز بشكلٍ أفقيٍّ، وكذلك تكراره للَّفظة (**مِتْنا**) المتجاورتين موقعيًّا وبشكلٍ أفقيٍّ،

---

[1]- **سِجَامَا**: يُقَال سَجَم الدَّمْع بمعنى سَالَ قَلِيلاً أو كَثِيرا.

[2]- **أَسْلُو**: بمعنى أَنْسَى. **الـذِّمَـامَا**: بمعنى العهد والأمان.

[3]- وردت هذه العبارة في قوله تعالى: ﴿**وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾ سورة يوسف. الآية:31.

ولاشكَّ في أنَّ مثل هذا التَّرديد الصَّوتي أَسْهَم في تنويع الإيقاع وتكثيفه، وكَشَفَ عن هَدف الشَّاعر وهو إبراز شوقه وحنينه، فلم يجد سوى الدُّموع مُتنفَّسا له.

ويبدو أنَّ الرّندي يريد إسماع آهاته ومعاناته، ولذلك وظَّف التَّمديدات الصَّوتيَّة مثل قوله:(**شَـامَا، عُجْـنَا، لَثَمْنَا عِشْـــنَا، كِـرَامَا، شَوْقِي، دَمْعِي، هَوَاكُمْ**...) التيِّ أبرزَت مشاعر الألم والشَّوق التيِّ تجتاح كيانه نتيجة لافتراقه عن كلِّ مَا أَلِفه وأحبه.

يتَّضح ممّا سبق أنَّ شعر الغربة والحنين كان من أهمِّ الموضوعات في شعر الرّندي عبَّر من خلالها عن شوقه لأهله ووطنه الذِّي نشأ وترعرع فيه، فكانت عاطفته صادقة نَقَل من خلالها تجربته الشِّعريَّة والشُّعوريَّة في ظِلِّ ظروف سياسيَّة واجتماعيّة اتَّسمت بالاضطراب وعدم الاستقرار على جميع الأصعدة والميادين.

2- التَّشكيل الجمالي للمكان في ديوان الرّندي:

للمكان وجماليَّاته أهميَّة كبرى داخل بنية النَّصّ الشّعريّ، فهو ليس مجرّد حيّزٍ أو إطارٍ جغرافيٍّ محدَّد المعالم؛ بل يتجاوز ذلك ليغدو شبكةً من العلاقات المتداخلة والتيّ تجمع بين كلّ ما هو حسّي ماديّ وبين ما هو مجرَّدٌ ذهنيّ من خلال تفاعله مع عناصر فنيَّة أخرى من لغة وصورة وزمان وخيال، فيستغلّه الشَّاعر لإيصال مختلف الدّلالات النَّفسيَّة والاجتماعيَّة إلى المتلقّي؛ فالمكان على هذا الأساس "عنصر شكلي وتشكيليّ من عناصر العمل الفنّي وأصبح تفاعل العناصر المكانيَّة وتضادّها يُشكِّلان معًا بعدًا جماليًّا من أبعاد النَّصّ الأدبيّ"[1] التّي تأتي ممتزجةً بمشاعر المبدِع وأحاسيسه تجاه بيئته سواء أكانت طبيعيَّة أم اصطناعيَّة.

ويحمل المكان ،في كثير من الأحيان، طابع الهويَّة الشَّخصيَّة والقوميَّة للفرد ولاسيما في ظلّ الصّراع على الحُكْم بين المسلمين والنَّصارى زمن سيــادة غـرناطة وهي الفـترة التيّ عـاش فيها الرَّندي وعاصرَ أحداثَها المضطربَة؛ فالمكان أحيانًا هو المتحَكِّم في ذوق المبدع وأساليبه الفنيَّة والبلاغيَّة.[2]

تُمثِّل غرناطة أَحَد أهمّ معاقل الأندلسيِّين وآخرها فكانت مُستهدَفَة من طرف الاسبان الذِّين رَغِبُوا في ضَمِّها لموقعها الاستراتيجيّ الهامّ، وهاهو الرّندي يحدِّد معالمها ويصف ما تتميَّز به من طبيعة جذَّابة في صورة شعريَّة نابضةٍ

بالحياة عَقَدَ ،من خلالها، مجموعةً من التَّشابهات بين عوالمَ مختلفة حيث نجده يقول:(الكامل)[3]

---

[1] – جماليَّات المكان: مجموعة من المؤلِّفين. عيون، ص:3.

[2] – لعلّ خير مثال على مدى تأثير البيئة في ذوق الشَّاعر وحِسّه الفنيّ قصَّة عليّ بن الجهم مع المتوكِّل حين مَدَحَه بقوله:

أَنْتَ كَالكَلْبِ فِي حِفَاظِكَ لِلوُدِّ وَكَالتَّيْسِ فِي قِرِاَعِ الخُطُوبِ

فعلم الخليفة العباسيّ أنَّ مَقْصِدَه حَسَن وهي الإشادة بوفائه وشجاعته في الحروب، إلَّا أنَّه اختار ألفاظًا خَشِنَة نتيجة لتأثير حياة البادية وملازمته إيَّاها، فأمر له بدارٍ حسنةٍ على شاطئ دجلة كثير الرِّياض والبساتين يتخلَّله الهواء اللَّطيف المنعِش الذِّي يُحرِّك المشاعر والأحاسيس، وبعد مدَّة استدعاه المتوكِّل فَحَضر وأنشد:

عُيُون المَهَا بَيْن الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي

فلاحظ الخليفة ومن معه في مجلسه تَغَيُّر ذوق الشَّاعر بفضل تأثير البيئة الجديدة عليه. يُنْظر:

– ديوان عليّ بن الجهم. المملكة العربيَّة السّعوديَّة، وزارة المعارف، المكتبات المدرسيَّة، ص:117و141.

[3] – الدِّيوان.ص: 221.

مَا بَيْنَ نَجْدٍ وَالسَّبِيكَةِ وَالحِمَى　أَرْضٌ سَمَتْ حُسْنًا فَأَشبهتِ السَّمَا[1]

أَوَمَا رَأَيْتَ النَّهْرَ سِلْكُ مَجَرَّةٍ　بِهَا فَأَطْلَعَتِ الأَزَاهِرُ أَنْجُمَا[2]

حَيْثُ الْتِفَافُ الدَّوْحِ يَنْشُرُ ظِلَّهُ　بُرْدًا بِمَطْرُوزِ المَذَانِبِ مُعْلَمَا[3]

رَسَم الشَّاعر ،في هذه الأبيات، صورةً كونيَّة تشابهت فيها عوالم الأرض والسَّماء بنسيم نَجْدِها وهواء سبيكتها ولمعان نهرها والتفاف دوحها في إطار "صناعة لفظيَّة وخيالٍ بصريٍّ أنيق"[4]؛ مُشَبِّهًا جمال الرِّيَاض والبساتين وحُسنها بالسَّماء رِفْعةً واتِّساعًا(**سَمَتْ حُسْنًا فَأَشبهتِ السَّمَا**)، والتفاف النَّهر بالخيط الرَّفيع، أمَّا الأزهار المتفتِّحَة فشبَّهَها بالنُّجوم في لمعانها وضيائها (**فَأَطْلَعَتِ الأَزَاهِرُ أَنْجُمَا**)، ويبدو أنَّ الرّندي انبهر بضخامة الأشجار والتفاف أغصانها وما تنشره من ظلٍّ حتَّى تخيَّله كالرِّدَاء المطرّز بعلامات تميِّزه، والتيِّ تتراءى للنَّاظِر وكأنَّها نَجْمٌ مذنَّب ذو إشعاع ولمعانٍ؛ وهو تشبيه بليغ أظْهَر شِدَّة التَّقارب بين الصُّورتين إلى درجة التَّطابق، وهذا ما أشار إليه ابن الخطيب بقوله:" ويحِفّ بسور هذه المدينة ،المعصومة بدفاع الله تعالى، البساتين العريضة المستخْلَصَة، والأدْوَاح الملتفَّة فيصير سورها ،من خلف ذلك، كأنَّه من دون سياجٍ كثيفة..."[5]؛ ولاشكَّ في أنَّ مثل هذه الصُّور

---

[1]– **نَجْدٍ**: مدينة تقع ما بين الحجاز إلى الشَّام، وتَضُمّ مناطق عدَّة منها: الطَّائف واليمامة والبحرين وعمان وغيرها... ترجمتها في:

– الرّوض المعطار. ص:572.

السَّبِيكَةِ وَالحِمَى: أسماءٌ لرَوْضَاتٍ وُمنتزَهاتٍ تُحِيطُ بمدينة غرناطة فَتَزِيدُهَا جمَالا. يُنْظَر:

– الدِّيوان. ص:221. في الهامش.

سَمَتْ:بمعنى عَلَتْ وارْتَفَعَت.

[2]– **سِلْكُ**: وهو الخيط الذِّي يُنْظَم فِيه الخَرْز ونَحوه. **مَجَرَّةٍ**: يُطْلَق هذا الاسم على منطقة في السَّماء تَضُمُّ مجموعةً من النُّجوم وتتراءى كبقعة بيضاء عند رؤيتها من على سطح الأرض. **فَأَطْلَعَتِ**: فَأَخْرَجَت. **الأَزَاهِرُ**:يُقَالُ أَزْهَر النَّبْت بمعنى ظَهَر زَهْره المتَّسم بالبَيَاض والنَّصاعة. **أَنْجُمَا**: ج.م: نَجْمٌ؛ وهو من الأجْرَام السَّماويَّة المضيئَة بِذَاتِها.

[3]– **الْتِفَافُ**:اجتماع. **الدَّوْح**: وهي الشَّجرة العظيمة الملتفَّة الأغصان. **بُرْدًا**:من البُرْدَة؛ وهو الكِسَاء الذِّي يُلْتَحَفُ به. **بِمَطْرُوز**: يُقَال: طَرَّز الثوب؛ بمعنى زيَّنه ووشَّاه لِيَظْهَر بِأجْمَل حُلَّة. **المَذَانِبِ**: ج.م: مُذَنَّب؛ وهو اسم نَجْم يُطلِقُ شعاعًا طويلًا عند اقترابه من الشَّمس. **مُعْلَمَا**: بمعنى ذو علامة وميزة.

[4]– بواعث شعر الطَّبيعة وخصائصه الفنيَّة:رحمى عمران. ص:329.

[5]– الإحاطة في أخبار غرناطة:لسان الدِّين بن الخطيب.مراجعة وتقديم وتعليق: بوزياني الدرّاجي. دار الأمل للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، الجزائر 213/01.

التَّخيِّليَّة لها أثر في تعميق المعنى؛ إذ كشفت مقدرة الشَّاعر على صوغ المعاني في قالب تصويريٍّ تتَّحد فيه عناصر الطَّبيعة.

استعان الشَّاعر بجملة من الصُّور الفنيَّة التيّ من شأنها تقريب الدّلالة للمتلقّي ومن بينها الاستعارة المكنيَّة في قوله:(**الدَّوْح يَنْشُرُ ظِلَّهُ**)؛ مُشبِّهًا الأشجار الضَّخمة بالإنسان الذّي يقوم بفعل النَّشْر فذكر المشبَّه(**الدَّوْح**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه وهو الفعل (**يَنْشُر**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وقد أبرزت مثل هذه الصُّورة تَلَاحُم الإنسان بمظاهر الطَّبيعة إلى درجة الانصهار فهي الأصل وهو الفرع وذلك في إطار أسلوبٍ يتَّسم بالذَّاتيَّة[1] عَمَد من خلالها الرّندي إلى تشخيص الطَّبيعة على نحو إنسانيٍّ ملؤها الحركة والنَّشاط.

كان للتَّجنيس بين :(**سَمَتْ، السَّمَا**) أثرٌ في تحقيق مقصديَّة الشَّاعر وهي إبراز شدَّة التَّجانس والتَّناسق بين أزهار الرّياض والبساتين التيّ تَعُجُّ بها مُدُن نَجْد وما حولها مثل السَّبِيكة، وشدَّة انتظامها حتَّى بَدَت له وكأنَّها نجومٌ وأقمارٌ سابحَة دَاخِل مجرَّة سماويَّة، فقد كان "من أَثَر جمال الأندلس أنْ شَغُفَت بها القلوب وهامت بها النُّفُوس، فتعلَّق بها الأندلسيُّون جميعًا وأقبلوا يسرِّحون النَّظَر في خَمَائلها، ويستمتعون بمفاتنها ما شاء لهم الاستمتاع"[2]؛ حتَّى غَدَت مُلْهِمَتَهم والسِّرّ الكامن وراء مَقْدِرَتهم على التَّخييِّل وإبداع صور جديدة كانت خلاصة تجاربهم وتفاعلهم مع طبيعة بلادهم الخلاَّبة التيّ غَذَّت نفوسهم وعقولهم على حدٍّ سواء.

وظَّف الرَّندي صيغة الجمع في مواضع عدَّة منها:(**الأَزَاهِـرُ، أَنْـجُـمَا، المَـذَانِـبِ**) للدّلالة على كثرة ما تَزْخَر به بلاده من مظاهر طبيعيَّة مُتمثِّلَة في كُثْرَة الأشجار والرِّياض والأزهار المتفتِّحَة البراعم التيّ لا تُضَاهِيها إلاّ النُّجُوم كثرةً ولمعَانا؛ فالشَّاعر يُؤكِّد على حقيقة مفادُها أنَّ بلاده من البيئات الجذَّابة المساعدة على الاستقرار بخلاف مُدُن أخرى يشعر فيها المرء بالضِّيق والوحْشَة[3].

جاءت معظم المفردات ،في هذه الأبيات، مُعرَّفَة مثل قوله:(**السَّبِيكَةِ،الحِمَى، النَّهْرَ، الأَزَاهِـرُ، الدَّوْح المَـذَانِـبِ**)؛ وذلك لأنَّ الرّندي في مقام وَصْف بيئة أَلِفَها واعتاد عليها متعاملاً ،في الوقت نفسه، مع المكان الطَّبيعي تعاملًا خياليًّا ذهنيًّا ممّا أكسبه غنى وبُعدًا فنيًّا أبرز من خلاله مشاعره

[1]- شعر الطَّبيعة في الأدب العربي: سيد نوفل. مطبعة مصر، 1945، ص:283.

[2]- بواعث شعر الطَّبيعة وخصائصه الفنيَّة: رحمى عمران. ص:327.

[3]- جماليَّات المكان: مجموعة من المؤلِّفين. ص:63.

وانفعالاته وشدَّة تعلُّقه به في مشهد نابض بالحياة، وهو ما يؤكد أنّ "الذَّاتيَّة والتَّفاعل هما جوهر الخطاب الشِّعريّ"[1]؛ فلا يمكن بأيِّ حال من الأحوال أن يتخلَّى المبدع عنهما مهما كانت درجة موضوعيَّته.

ونجده ،في موضعٍ آخر، يَصِف إحدى أوديةِ مدينَتِه قائلًا:(البسيط)[2]

وَوَادِ شنْجِيل يَحْكِي فِي تَحَنُّشِهِ   سُيُوفَ هِنْدٍ لَهُ فِي الجَوِّ لَمَعَانُ[3]

يبدو أنَّ الرّندي تجاوز مرحلة التَّصوير الواقعي لعناصر الطَّبيعة إلى تصوير عقليٍّ قوامه الصُّورة الفنيَّة من خلال تشبيه واد شنجيل في تموُّجه وصفاء مياهه بالسُّيوف الهنديَّة لمعانًا وبريقًا وهو تشبيه تمثيليّ وقع بين صورتين، وهذا يعني أنَّ الصُّورة بوصفها عمليَّة ذهنيَّة هي في أساسها "أيقونه يتشابه فيه المنقول والأصل لتكون الحقيقة كامنة فيهما وبينهما"[4]، ولاشكَّ في أنَّ مثل هذا التَّوظيف كشف مقدرة الشَّاعر التَّخييِّليّة التيِّ مكَّنته من الرَّبط بين عناصر متباعدة وإيجاد نقاط الالتقاء بينهما في قالب فنيٍّ جذَّاب، بالإضافة إلى اعتماده على أسلوب التقديم والتأخير في قوله:(**سُيُوفَ هِنْدٍ لَهُ فِي الجَوِّ لَمَعَانُ**) وأصل التّركيب:(**سُيُوفَ هِنْدٍ لَهُ لَمَعَانُ فِي الجَوِّ**)؛ فقدَّم الجار والمجرور من باب **التَّخصيص** ذلك أنَّ الرّندي خَصَّ صفة اللَّمعان والبريق بتعريض السَّيف للجوِّ أو أشعَّة الشَّمس دون سواهما.

---

[1] – تحليل الخطاب الشِّعري: محمّد مفتاح. ص:148.

– المكان والمصطلحات المقاربة له– دراسة مفهوماتيَّة–: غيداء أحمد سعدون شلاش. مجلّة أبحاث، كليّة التَّربية الأساسيَّة، مـج11 ع2 ص:249.

[2] – الدِّيوان.ص:233.

[3] – **وَادِ شنْجِيل**: ويُسمَّى ،أيضًا، واد شنيل وهو أحد أهمّ الأودية في غرناطة تحيط به البساتين والرِّياض من كلِّ الجهات ويَصُبّ في الوادي الكبير. تحدَّث عنه صاحب الإحاطة بقوله:" وهذا الوادي من محاسن هذه الحضرة، ماؤه رقراق من ذَوب الثَّلج، ومجاجه الجليد، وممرُّه على حصى جوهريَّة بالنَّبات والظِّلال محفوفة يأتي من قبله علام البلد إلى غربه، فيمرّ بين القصور النَّجديَّة...". النّصّ موجود في:

– الإحاطة في أخبار غرناطة: ابن الخطيب.01/ 215–216.

يَحْكِي: بمعنى يُشبِه أو يماثِل. **تَحَنُّشِهِ**: يُطلَق اسم الحَنَش على نوع من الحيَّات الضَّخمة ذي اللَّون الأسود. **سُيُوفَ هِنْدٍ**: وهي السُّيوف المصنوعة ببلاد الهند. **لَمَعَانُ**:بمعنى ضياءً وبريقًا.

[4] – الصُّورة الشِّعريَّة من التَّشكيل الجماليّ إلى جماليَّات التَّخييِّل: ابتسام دهينة. مجلَّة كليَّة الآداب واللُّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة ع10و11، جانفي وجوان 2012، ص:236.

يُعَدّ قصر الحمراء من أهمّ المعالم الأثريَّة جمالاً وأناقةً في غرناطة والأندلس قاطبة، فقد كان،ولا زال من الرُّموز المعماريَّة الشَّاهدة على تطوّر وازدهار الحضارة الإسلاميَّة حتى غَدا هذا القصر "اسم يتناغم مع غرناطة النَّصريَّة فالجمال المعماري ،هنا، تمازِجُه العَظَمَة ويخالطه الجلال، فضاءٌ يؤكِّد هذا التَّلازم بين الهويّة المعماريّة والهويّة السياسيَّة والثقافيَّة"[1]؛ ولهذا نجد الشَّاعر يُضَمِّن قصائده المدحيَّة وصفًا للقصر وقبابِه والرِّياض المحيطة به ممَّا يزيد خلفاءَه وحكَّامه مهابةً وُسلْطَة ومن أمثلة ذلك قوله :(الكامل)[2]

لِمَنِ القِبَابُ وَصَعْدَةٌ سَمْرَاءُ   تَهْفُو عَلَيْهَا الرَّايَةُ الحَمْرَاءُ[3]

استهلَّ الرَّندي بيته الشِّعريّ بأسلوب استفهام مُستعمِلًا الاسم (**مَنْ**) الذِّي ،غالبًا، ما يسأَل به عن العاقل، وقد جاء متبوعًا بأسماء مثل: (**القِبَابُ، وَصَعْدَةٌ سَمْرَاءُ**) التيِّ أفادت دلالة الثَّبات والاستمراريَّة ذلك أنّ الرّندي في مقام إثبات صفة الجمال والشَّجاعة للقصر وحكَّامه على حدٍّ سواء فهو يتساءل عن القصر وأصحابه الذِّين يتمتَّعون بالشَّجاعة والدَّليل على ذلك الرَّاية الحمراء التيِّ تُرفرف فوق قبَّته والمشيرة إلى انتصاراتهم في ساحات المعارك، وهو استفهام غير طلبيٍّ أفاد دلالة الإعجاب والفخر بممدوحه وانبهاره بجمال القصر ولاسيما وقد بُنِي فَوق هضبة عالية ممّا مَنَحه موقعًا استراتيجيًّا هامًّا.

وظَّف الرّندي الألوان من خلال قوله:(**سَمْرَاءُ، الحَمْرَاءُ**) بهدف إبراز حالته الوجدانيَّة والانفعاليَّة وهي إظهار الإعجاب بالقَصْر وحكَّامه؛ ويبدو أنَّ للبيئة تأثيرًا على ذوق الشَّاعر يتجاوز الأبصار إلى عوالم أعمق مرتبطة بالحسّ والنّفس[4].

ويتعرَّض الرّندي ،في مواضع أخرى، إلى ذِكْر تفاصيل الحياة السِّياسيَّة للأسرة النَّصريَّة التيِّ تجري أحداثها داخل القصر وبين جنباته حيث نجده يقول:(الرمل)[5]

---

[1]- ديوان الرّندي.ص:76.

[2]- الدِّيوان.ص:105.

[3]- **القِبَابُ**: ج.م: قُبَّة؛ وهو بناء مُستدِير مُقَوَّس يُصْنَع بالآجر ونحوه ومَوْضِعُه فوق القصر. **صَعْدَةٌ سَمْرَاءُ**: وهو الموضع الذِّي يتواجَد فيه قَصْر الحَمْراء الذِّي بناه أبو عبد الله بن الأحمر. **تَهْفُو**: بمعنى ترتفع. **الرَّايَةُ الحَمْرَاءُ**: وهي راية النَّصر لدى حكَّام غرناطة.

[4]- علاقة اللَّون بالصُّورة الشِّعريَّة في شعر ابن خفاجة الأندلسي: زاهر بن بدر الغسيني. ص:106.

[5]- الدِّيوان.ص:135.

أَسْـعَـدَ اللهُ عُــلَاهُ إِنَّـــهَـا مِنْ حُلَى ذَاكَ السَّـلِيلِ الأَسْعَدِ[1]

لَسْت أَنْسَى إِذْ بَدَا فِي غِلْمَةٍ هَلْ رَأَيْـتَ الـبَـدْرَ بَيْنَ الأَسْعُدِ[2]

آَيِـدًا فِـي مَشْيِـهِ مُـتَّـئِـدًا مِنْ جَنَابِ القَصْرِ نَحْوَ المَسْجِدِ[3]

يدعو الشَّاعر ،منذ الوهلة الأولى، لممدوحه بالتَّوفيق من خلال عبارة: (**أَسْـعَـدَ اللهُ**) داعيًا له باستمراريَّة مجده ومنزلته الرَّفيعة، وما زاده جلالا سُلالتُه المباركة التيِّ ينتمي لها وهي سلالة بنو نصر، ثم نجده يصف الحياة الدَّاخليَّة داخل قصر الحمراء حين بدا الخليفة بين الغلمان وكأنَّه بدرٌ ظهر بين الكواكب المنيرة مُستعمِلًا أسلوب الاستفهام في قوله:(**هَلْ رَأَيْـتَ الـبَـدْرَ بَيْنَ الأَسْعُدِ**)؛ وهو استفهام غير طلبّي غرضه الإعلاء من شأن الممدوح والمبالغة في تبجيله، ذلك أنَّ من معايِّير شرف المعنى عند نقَّاد البيان " لياقته بمقام المخاطب من ذوي الأقدار أكان ممدوحًا أو مهجوًّا، على أنَّه أي المخاطب من ذوي الأقدار لا يكون في الغالب إلاَّ ممدوحًا..."[4].

ويبدو أنَّ الرّندي لم يكتف بإلحاق صفة الشَّجاعة بممدوحه وطيبة مَنْبَتِه وأَصْلِه؛ بل امتدَّ ذلك إلى الإشادة بتديُّنِه من خلال توجُّهِه من قصر الحمراء نَاحِيَة المسجد بِخُطى قويَّة ثابته مُتأنِيَّة مُظْهِرَة ما يحضى به من سلطانٍ ودرجة رفيعة.

فكلّ هذه الأحداث جَرت داخل قصر الحمراء وبين جَنَبَاته، فطبعته بطابع سياسيٍّ واجتماعيٍّ وثقافيٍّ وجعلته ينبض بالحياة وفق تشكيلٍ فنيٍّ قوامه الوصف المدح في آن واحد.

كان للجناس بين لفظتي (**الأَسْعَدِ، الأَسْعُدِ**) أثرٌ في تعميق المعنى وتوضيحه من خلال التَّشابه الشَّكليّ بين المفردتين والاختلاف الدّلاليّ؛ حيث قصد باللَّفظة الأولى المبارك في حين قَصَد باللَّفظة الثَّانية الكواكب المنيرة وأيضا بين (**آَيِـدًا، مُـتَّـئِـدًا**)؛ وهو جناس اشتقاقي حيث قصد بالأولى القُوَّة وبالثَّانية الثَّبات في الخطى؛ وهما الصِّفتان اللَّتان أراد الرّندي إثباتهما في ممدوحه.

---

[1]- **عُــلَاهُ:** بمعنى شَرَفه ورِفْعَتَه. **حُلَى**:بمعنى زِينَة. **السَّـلِيلِ:** يقال سليل شخص؛ بمعنى ابنه أو واحدٌ من نَسْلِه. **الأَسْعَدِ:** بمعنى المبارك.

[2] – **غِلْمَةٍ**:ج. م: غُلَام. **الأَسْعُدِ:** مجموعة من الكواكب تَتَمَوضَع في منطقة البروج.

[3] – **آَيِـدًا:** بمعنى قويًّا. **مُـتَّـئِـدًا:** بمعنى مُتَثَبِّتا ومُتَأَنِيًّا ومُتَمَهِّلا. **مِنْ جَنَابِ:** أي من ناحية.

[4]– شعريَّة الخطاب في التُّراث النَّقدي والبلاغي: عبد الواسع أحمد الحميري. المؤسسّة الجامعيّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، ط1، 1425هـ-2005م، ص:33.

وتحيط بغرناطة كثير من الرِّياض والأودية والبساتين الخضراء التيِّ تُنْعِش الرُّوح وتبعث فيها النَّشاط والحيويَّة فَرَاح الرّندي يصفها مُعبِّرًا عن إعجابه وانبهاره بجمالها حيث نجده يقول:(الكامل)[1]

وَالرَّوْضُ قَدْ سَامَى السَّمَاءَ بِحُسْنِهِ   لَمَّا ازْدَهَى بِالنَّـهْرِ وَالأَزْهَارِ[2]

فَكَـأَنَّ ذَاكَ النَّـهْـرَ فِيــهِ مَجَــرَّةٌ   وَكَأَنَّ ذَاكَ الزَّهْرَ فِيهِ دَرَارِي[3]

وَبِسِـيـجـة العَـلْيَا لَنَـا مُـتَـنَـزَّهٌ   فِيهِ منى الأَسْمَاعِ وَالأَبْـصَارِ[4]

حَيْثُ انْتَهَتْ فِي الحُسْنِ كُلُّ حَدِيقَةٍ   وَجَرَى النَّسِيمُ وَفَاحَ كُلُّ عَرَارِ

وَالغُـصْنُ فِـي حَـرَكَـاتِـهِ مُتَحَيِّرٌ   بَيْنَ الغِـنَاءِ وَغُـنَّةِ الأَطْيَـارِ[5]

يبدو أنَّ إعجاب الشَّاعر بطبيعة بلاده قد بلغ ذروته وهو ما حمله على وصفها والإجادة في ذلك مَستعِينًا بخياله تارةً وبذكريَّاته تارة أخرى في صورةٍ فنيَّة نابضة بالحياة مُتفنِّنًا في رَسْم تقاسيمها وجاعلا من أبياته لوحةً تَشِعُّ نظارةً تسحر الأبصار والألباب[6]، فالرَّوض ،حَسْبَه، فاخَر السَّماء وبَارَاها بِحُسْنِها وجمَالها حين تَزَيَّن بالنَّهر والأزهار الجميلة المختلفة الألوان، مُشخِّصًا السَّماء في صورة إنسان يُفَاخِر؛فذكر المشبَّه وحذف المشبّه به، وأتى بأحد لوازمه وهو الفعل (سَامَى) على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

عَوَّل الرّندي كثيرًا على خياله بهدف تصوير جمال الرِّياض حين شبَّه النَّهر في جريانه وتدفُّقه بالمجرّة والأزهار بالكواكب الدَّائرة في فَلَكِها، وهي صورة ذهنيَّة مُتخيّلة مَزَج من خلالها الرّندي عوالم الأرض والطَّبيعة بعوالم السَّماء مُستعملًا أداة التَّشبيه (**كَأَنَّ**) التيِّ تشير إلى شدَّة التَّقارب بين الصُّورتين إلى

---

[1]- الدِّيوان.ص:160.

[2]- **سَامَى**: بمعنى فَاخَر وبَارَى. **ازْدَهَى**: بمعنى تزيَّن وحَسُنَ مَنْظَرُه.

[3]- **مَجَــرَّةٌ**: منطقة في السَّماء تَضُمّ مجموعة من الكواكب. **دَرَارِي**: ج.م: دَرِي؛ وهو الكوكب المضِيء.

[4]- **سِــيـجـة**: أو استجة؛ وهي مدينة تقع جنوب شرقي إشبيليّة. تمتاز بكثرة رياضها وأسواقها العامرة وفنادقها الجمة، أمَّا أرضها فهي خصبة طيِّبة ولذلك كَثُرَت بها المحاصيل والثِّمار من خُضَر وفواكه، لها عدَّة أبواب منها؛ باب القنطرة، وباب السّويقة وباب أشبونة...ترجمتها في:

- الرّوض المعطار. ص:53.

مُـتَـنَـزَّهٌ: ويُقصَد به مكان التّنزّه سواء أكان حديقةً أو بُستانًا. **منى**:ج.م: مُنْيَة وهو كلّ ما يتمنّاه المرء. **فَاحَ**: بمعنى انْتَشَر. **عَرَارِ**: نَوْعٌ من النَّباتات يمتاز بِطِيب الرَّائحة وهو ذو لَوْن أصْفَر، يَكْثر انتشاره في فصل الرّبيع.

[5]- **مُتَحَيِّرٌ**: بمعنى مُتَرَدِّد. **غُـنَّةِ**: وهو الصَّوت الصَّادر من مخارج الأنف؛ وهنا يقصد به زقزقة العَصَافِير وأنْغَامها.

[6]- الطَّبيعة الأندلسيَّة وأثرها في استثمار اللَّون الشِّعري:م. لؤي صيهود فواز.ص:232.

درجة التَّطابق وفي ذلك مبالغة واضحة أراد من خلالها إبراز محاسن بلاده وما تزخر به من جمال معتمدا ،في الوقت نفسه، على حسن التَّقسيم والتَّوازي المبني على أساس علاقة تماثليَّة؛ حيث جعل لكلّ مفردة من الشَّطر الأوَّل ما يوازنها ويماثلها في الشَّطر الثَّاني نحويًّا وصرفيًّا وعروضيًّا، ممّا أضفى على البيت تناغمًا صوتيًّا وإيقاعًا موسيقيًّا يوازي جمال الطَّبيعة وما فيها من تناغم وتناسق في الأشكال والألوان، فكانت بالنِّسبة إليهم "كالأمّ الحنون عَانَقُوها ونَاجُوها في غير مرَّة وأُعْجِبوا بِسحرها وراقهم بهاءها...لأنّها من منظورها هي عين الحضارة وقلبها النَّابض وروحها المعطاء، تتجدَّد بتجدُّد كلّ إشراقة، وتتغيّر مع كلِّ نفس متوثِّبة"[1]؛ فكانت بالنِّسبة إليهم الملاذ والملجأ الذِّي يهرب إليه الشَّاعر في ظِلِّ الصِّراع على الحُكْم والاضطرابات السِّياسيَّة والاجتماعيَّة .

ثم ينتقل ،في البيت الرَّابع، إلى ذكر بعض الأماكن المشتملة على الحدائق الجميلة والرِّياض الفسيحة ومنها مدينة سيجة أو استجة التيِّ صارت مُنتزهًا يتمتَّع فيها زائروها بكلِّ ما يتمنَّون سماعه وما تشتهيه أبصارهم من حُسْن ونظارة، إضافة إلى استنشاق الرَّوائح العَطِرَة التيِّ مَبْعَثُها أزهارٌ مثل رائحة زهرة العَرَار الزكيّة والعَطِرَة مازجًا بين الصُّورة السَّمعيَّة والبصريَّة والشَّميَّة ،في الوقت نفسه، ممّا عزّز الدَّلالة العامَّة للأبيات وشَحَذَ خيال المتلقِّي وجعَله يتفاعل مع النصّ وجدانيًّا ونفسيًّا، وقد استعان الشَّاعر ،أيضًا، بهدف إبراز الدّلالة بأسلوب التَّقديم والتَّأخير في قوله:(**حَيْثُ انْتَهَتْ فِي الحُسْنِ كُلُّ حَدِيقَةٍ**) وأصل التَّركيب:(**حَيْثُ انْتَهَتْ كُلُّ حَدِيقَةٍ فِي الحُسْنِ**)؛ فقدَّم الجار والمجرور(**فِي الحُسْنِ**) بهدف إبراز المقدَّم وإظهاره كونه محور اهتمام الشَّاعر ومركز حديثه.

ولم يكتف الرَّندي بإبراز جمال الطَّبيعة الأندلسيَّة وما فيها من سِحْر؛ بل عَمد ،أيضا، إلى تصوير عناصرها في قالبٍ ذهنيٍّ قوامُه الخيال؛ حين شبَّه غُصْن الشَّجرة بالإنسان المحتار بين إنشاده للغناء أو سماعه لزقزقة العصافير وما تحمله من غُنَّة مصدرها سعادتها وفرحتها، فذكر المشبَّه (الغُصْن) وحذف المشبَّه به (الإنسان)، وأتى بشيء من لوازمه (مُتَحَيِّر) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وقد تضمَّن هذا البيت أسلوب التَّقديم والتَّأخير في قوله:(**وَالغُصْنُ فِي حَرَكَاتِهِ مُتَحَيِّرٌ**) وأصل التَّركيب (**وَالغُصْنُ مُتَحَيِّرٌ فِي حَرَكَاتِهِ**)؛ مُقدِّمًا الجار والمجرور من باب التَّخصيص؛ حيث خصَّ الغصن بصفة الحركة.

[1]- الطَّبيعة في معترك الشِّعر الجاهليّ قراءة في جماليّات الصُّورة: ليلى جودي. مجلّة الآداب واللُّغات، مجلّة دوليّة محكّمة تصدر عن كليّة الآداب واللّغات بجامعة الأغواط، الجزائر، ع17، جانفي 2016، ص:100.

جاء المعجم الشِّعريّ حافلًا بالألفاظ الدَّالة على عناصر الطَّبيعة مثل:(**الرَّوْضُ،النَّهْرِ،الأَزْهَارِ حَدِيقَةٍ، النَّسِيمُ عَرَارِ،الغُصْنُ، الأَطْيَارِ**)، وأخرى دالَّة على عناصر السَّماء مثل:(**السَّمَاءَ، مَجَرَّةٌ، دَرَارِي**)؛ مُظهِرَة رغبة الشَّاعر في تشكيل صورة قوامها الرَّبط بين عناصر كونيَّة تتمازج فيها عوالم الأرض بعوالم السَّماء ضِمْن إطارٍ فنِّي أساسه خيال الشَّاعر وانفعالاته، ولاشكَّ في أنَّ هدفه من وراء ذلك التَّأثير في المتلقِّي وحمله على التَّفاعل مع النَّصّ الشِّعريّ.

ونجده ،في مواضع أخرى، يستهلّ وَصفه للطَّبيعة وجمالها ببيت في الحكمة عارضًا فيها خُلاصَة تجاربه في الحياة مثل قوله:(البسيط)[1]

لَا تَلْقَ دَهْرَكَ إِلَّا كَالرِّيَاضِ وَكُنْ — كَالغُصْنِ مُعْتَدِلًا وَالزَّهْرِ مُبْتَسِمَا

وَالرَّوْضُ قَدْ رَوَّضَتْهُ السُّحُبُ سَاحِبَةً — ذُيُولَ قَطْرٍ إِذَا هم الذيُول هَمَى[2]

وَالأُقْحُوَانُ لِحُسْنِ الوَرْدِ مُبْتَسِمٌ — مَهْمَا قَضَى لَثْمًا عَنْ خَدِّهِ لَثَمَا[3]

مرَّ الرّندي بتجارب عديدة في حياته الشَّخصيَّة كان لها أيّما أثر في نظرته للدَّهر وما يتميَّز به من تقلُّب وعدم ثبات مُستخلِصًا منها العِبر والحكم وهاهو ،في هذه الأبيات، يستهلّ وَصْفه لجمال بيئته بحكمةٍ يوجِّهها للمرء مفادها ضرورة مواجهة الدَّهر وما يحمله من ظروف صعبة ومتاعب باعتدالٍ في التَّصرُّف وبابتسامة دائمة مُستعينًا بمظاهر الطَّبيعة:(**كَالغُصْنِ مُعْتَدِلًا، وَالزَّهْرِ مُبْتَسِمَا**) وهي صور استعاريّة؛ حيث شبَّه في الأولى الغُصْن بإنسان معتدل السُّلوك بعيدٍ عن التَّطرُّف، فذكر المشبَّه (**الغُصْنِ**) وحذف المشبَّه به(**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه (**مُعْتَدِلًا**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، أمَّا في الصُّورة الثَّانية فقد شبَّه الزَّهْر في تفتُّحه بالشَّخص المبتسم الفَرِح فذكر المشبَّه (**الزَّهْرِ**) وحذف المشبَّه به(**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه (**مُبْتَسِمَا**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة فالشَّاعر شخَّص مظاهر الطَّبيعة بهدف بثّ الحياة والحركة فيها، والتَّأثير في المتلقِّي وجعله يتفاعل مع تجربته الشِّعريَّة والشُّعوريّة، موظفا في الوقت نفسه أسلوب الأمر من خلال فعل الأمر(**كُنْ**) وغرضه النُّصح والإرشاد.

[1]– الدِّيوان.ص:220.

[2]– **رَوَّضَتْهُ**: بمعنى كَثُرَت فيه الخُضْرَة والمِيَاه. **سَاحِبَةً**:بمعنى جرّته وأثارته. **ذُيُولَ قَطْرٍ**: سيلان أواخر المطر. **هَمَى**:بمعنى سال وهطل.

[3]– **الأُقْحُوَانُ**: نوعٌ من النَّبات له أزهارٌ بيضاءٌ أو صفراء. **قَضَى**: بمعنى نال وبلغ. **لَثْمًا**:لَثَم؛ بمعنى قَبَّل.

لينتقل الرّندي ،في البيت الموالي، إلى وصف جمال الرّياض الذِّي تَزَيَّن بمختلف الأشجار والأزهار والفَضْل في ذلك إلى السُّحب المحمَّلة بالمطر الخفيف النَّافع الذِّي ترتوي منه النَّباتات، مستعينا بالاستعارة لتوضيح الصُّورة في قوله (**رَوَّضَتْهُ السُّحُبُ**)؛ فذكر المشبَّه (**السُّحُبُ**) وحذف المشبَّه به(**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه وهو الفعل (**رَوَّضَتْهُ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وقد جاءت هذه العبارة مسبوقة بالحرف(**قَدْ**) الذِّي أفاد دلالة......

ويستمرّ الشَّاعر في نَقْل الصِّفات الإنسانيَّة وإلحاقها بعالم الطَّبيعة وما فيها من أزهارٍ جميلة يتفاوت حُسْنُها وجمالها من نوعٍ إلى آخر مُستعينًا في توضيح مقصده بالصُّور البيانيَّة وفي مقدِّمتها الاستعارة في قوله:(**وَالأُقْحُوَانُ لِحُسْنِ الوَرْدِ مُبْتَسِمٌ**) مُشبِّها زهرة الأقحوان بإنسان مبتسم؛ فذكر المشبَّه(**الأُقْحُوَانُ**)وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وأتى بشيءٍ من لوازمه (**مُبْتَسِمٌ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وكذلك في قوله :(**مَهْمَا قَضَى لَثْمًا عَنْ خَدِّهِ لَثَمَا**) مُشبِّها إيَّاه بالإنسان الذِّي يُقبِّل الخدّ؛ فذكر المشبَّه(**الأُقْحُوَانُ**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وترك أحد لوازمه (**لَثَمَا**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، ونلمس أسلوب التَّقديم والتَّأخير في العبارة نفسها؛ ذلك أَّن أصل التّركيب:(**وَالأُقْحُوَانُ مُبْتَسِمٌ لِحُسْنِ الوَرْدِ**)؛ فقدَّم الجار والمجرور من باب **التَّخصيص**؛ حيث خصّ صفة الحسن وألحقها للورد دون بقيّة الصِّفات من عطر ولون وغيرها، وهو يدلُّ على أنَّ الشَّاعر أراد التَّركيز على الصُّورة البصريَّة والتَّخيِّيليَّة دون غيرها كالصُّورة الشَّميَّة والسَّمعيَّة والذَّوقيَّة...

نلاحظ ،في هذه الأبيات، وبالضَّبط في الشَّطر الثَّاني من البيت الأوَّل اعتماد الرّندي على حُسْن التَّقسيم في قوله:(**كَالغُصْنِ مُعْتَدِلًا وَالزَّهْرِ مُبْتَسِمَا**)؛حيث جاءت العبارة الأولى متوازيةً ومتماثلةً مع ألفاظ العبارة الثَّانية ومجاورة لها موقعيًّا وبشكل أفقيٍّ، ويبدو أنَّ غرضه من وراء ذلك التَّأكيد على ضرورة الاعتدال والتَّفاؤل اللَّذَّين يجبَا أن يتحلّا بهما الإنسان من أجل مجابهة الظُّروف الصَّعبة؛ فالاعتدال في العبارة هو معادل موضوعيّ لمقصديَّة الشَّاعر وخلاصته من تجاربه في الحياة.

كان لتكرار بعض الكلمات مثل:(**ذُيُولَ، الذيُول، مُبْتَسِمٌ، مُبْتَسِمَا**) أثرٌ في تعميق دلالة الأبيات، وأبرزت مقصديَّة الشَّاعر وهي رغبته في إظهار جمال بيئته التيِّ تُخَيَّل للمرء وكأنَّها شخصٌ مبتسمٌ

متفائلٌ، ولاشكَّ في أنَّ التّكرار تجاوز وظيفته الشَّكليَّة ليغدو تقنيَّة فنيَّة تسهم في إثراء النَّص الشِّعري[1].

اعتمد الرَّندي على الجناس بين:(**الرَّوْضُ، رَوَّضَتْهُ، السُّحُبُ، سَاحِبَةً، هم، هَمَى، لَثْمًا، لَثمَا**) الذِّي أظهر التَّناسق والتَّجانس بين عناصر الطَّبيعة وشدَّة الانسجام بينها ومحقُّقا ،في الوقت نفسه، تناغمًا موسيقيًّا وصوتيًّا يؤثِّر في المتلقِّي ويجعله يتفاعل مع الأبيات.

ونجد الرّندي يُفرِد أبياتًا مستقِلّة في وصف الأزهار وما فيها من جمالٍ مثل قوله في وصف الورد:(مخلع البسيط)[2]

الوَرْدُ سُلْـطَانُ كُـلِّ زَهْـرٍ لَـوْ أَنَّـهُ دَائِـمُ الـوُرُودِ
بَعْدَ خُدُودِ المِلاَحِ شَيَئٌ مَا أَشْبَهَ الوَرْدَ بِالخُدُودِ[3]

يبدو أنَّ الشَّاعر مُتأثِّر بجمال الورد وما يمتاز به من لون جذَّاب ورائحةٍ طيِّبة وهو ما جعله يُشبِّهه بالسُّلطان في قوله:(**الوَرْدُ سُلْـطَانُ كُـلِّ زَهْـرٍ**)، وهو تشبيه بليغ ذكر فيه طرفي التَّشبيه وحذف الأداة من باب المبالغة وتأكيد صفة المطابقة والتَّقارب بين عناصر متباعدة فالورد ،حسبه، سلطان تربَّع على عرش الجمال، وتفوّق على باقي أنواع الأزهار لو كان دائم الورود والتَّفتُّح، وهذا ما تجلَّى في الشَّطر الثَّاني، وقد أفاد أسلوب الشَّرط في هذا الموضع دلالة التَّمني والاستحالة في الوقت نفسه، أمَّا في البيت الثَّاني فيُقِيم الشَّاعر علاقة تماثليَّة بين عالم الورود بعالم المرأة وما فيه من سحر وجاذبيَّة، مشبِّهًا خدود الفتاة المليحة بالورد لونًا ونظارةً وهذا ما تجلَّى في قوله:(**مَا أَشْبَهَ الوَرْدَ بِالخُدُودِ**).

كان للتَّجنيس بين:(**الـوُرُودِ،الخُدُودِ**) أثرٌ في تعميق دلالة البيتين؛ إذ أظهر شدَّة التَّوافق والتَّجانس بين العالمين عالم الورود وعالم المرأة وشدّة التقارب بينهما.

ويقول واصفًا الحبق القرنفلي:(الطّويل)[4]

---

[1]- دور ظاهرة التّكرار في تشكيل صورة الحرب في الشِّعر الفارسي والعربي في الرّبع الأخير من القرن العشرين: هاشم محمّد هاشم/مريم جلائـي مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكمة، ع20، 2015، ص:97.

[2]- الدِّيوان.ص:132.

[3]- **المِلاَحِ**:ج.م: مليح؛ بمعنى جميلٌ ووسيم.

[4]- الدِّيوان.ص:193.

وَذِي ظَمَإٍ لَوْ كَانَ يسقى لِذِمَّةٍ لسَـقَيْتُهُ رَعْـيًا وَلَـكـنْ بِسَلْسَلِ[1]

إِذَا هَـبَّ رَيَّـاهُ وَجَدْتَ حَقِيقَةً نَسِيمُ الصِّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القُرُنفُلِ

يُوجِّه الرّندي ،في هذين البيتين، خِطَابَه إلى زهرة الحَبَق القرنفلي فَيَصفها بأنّها عَطْشَى تحتاج إلى سُقيَا مُشَخِّصًا إيَّاها في صورة إنسان، فيخبرنا بأنّها لو كانت تحفظ عهدًا لسقاها بماء عذب زلال، ثم نجده يتحدَّث عن الرَّائحة الطَّيِّبة المنبعثة منها، وهي صورة شميَّة أَسْهَمَت في تعميق الدّلالة.

ويبدو أنَّ الرّندي مُتأثِّر بالشِّعر الجاهليّ وهو ما جَعَلَه يلجأ إلى التّناص في الشَّطر الثَّاني من البيت الثَّاني مع بيت امرئ القيس ممّا أظهر ثقافة الرّندي الشِّعريّة واهتمامه بالموروث الثَّقافي وسِعَة اطِّلاعه.

ويقول أيضًا:(الطَّويل)[2]

تَبَسَّـمَ مِثْـلَ الثَّـغْرِ زَهْـرُ الكَـمَائِمِ وَعَـادَ كَـمَاءِ الـوَرْدِ مَـاءُ الغَـمَـائِمِ[3]

وَرَقَّتْ سَجَايَا الجَوِّ وَاعْتَلَّتِ الصِّبَا وَغَنَّتْ نَدَامَى القُضْبِ وُرقُ الحَمَائِمِ[4]

يبدو أنّ الرّندي لم يكتف بوصف جمال البيئة الأندلسيَّة وصفًا مجرَّدًا؛ بل عمد إلى المبالغة بهدف التَّأثير في المتلقِّي وجَعْلِه يتفاعل معه من خلال إلحاق صفات إنسانيَّة بعناصر طبيعيَّة متمثِّلة في الأزهار والورود وهذا ما تجلَّى في قوله:(**تَبَسَّـمَ مِثْـلَ الثَّـغْرِ زَهْـرُ الكَـمَائِمِ**)؛ مُشبِّهًا تفتُّح الورود بالإنسان المبتسم الثَّغر؛ فذكر طرفي التَّشبيه أمَّا الأداة فهي:(**مِثْـلَ**) التِّي أفادت دلالة المماثلة والمشابهة، معتمدا على تقنيَّة التَّقديم والتَّأخير؛ ذلك أنَّ أصل التَّركيب(**تَبَسَّـمَ زَهْـرُ الكَـمَائِمِ مِثْـلَ الثَّـغْرِ**) بهدف إبراز أهميَّة المقدّم وجعله محور الاهتمام، وكذلك الأسلوب نفسه في قوله:(**وَعَـادَ كَـمَاءِ الـوَرْدِ مَـاءُ الغَـمَـائِمِ**)؛ مُشبِّها الماء المتساقط من الغمام بقطرات النَّدى المتناثرة فوق الورود، ذاكرًا طرفي التَّشبيه، أمَّا الأداة فهي الكاف، مستعملا أسلوب التّقديم والتّأخير ،أيضا، لأنّ أصل التّركيب: (**وَعَـادَ مَـاءُ الغَـمَـائِمِ كَـمَاءِ الـوَرْدِ**)؛ ولاشكّ في أنّ مثل هذا التّكثيف في الأساليب البلاغيّة والفنيّة والتّنويع فيها يُظهِر رغبة الرّندي في عرض صورة جميلة عن بيئته وفق تشكيلٍ فنيٍّ يمتاز

---

[1]- **ظَمَإٍ**:عطشٍ. **ذِمَّةٍ**: عهد وأمان. **سَلْسَلِ**: وهو الماء العذب الصَّافي. **رَيَّـاهُ**: وهي الرِّيحُ الطَّيِّبة. **القُرُنفُلِ**: نوع من الأزهار من الفصيلة القرنفليّة ينبت في المناطق الحارّة.

[2]- الديوان.ص:225.

[3]- **الكَـمَائِمِ**: ج.م: كِمَامة؛ وهو وعاء الطَّلع.

[4]- **وَرَقَّتْ**: بمعنى لَطُفَت. **سَجَايَا**: ج.م: سَجِيَة؛ وهو الغِطَاء. **اعْتَلَّتِ**: بمعنى مَرِضَت. **الصِّبَا** : ريح تهُبُّ من المشرق. **نَدَامَى**:ج.م: نديم؛ وهو الصَّاحب. **القُضْبِ**: الأغصان. **وُرقُ**: وهي حمامة لونها شبيه بالرَّماد ويخالطها سَوَاد.

بالدِّقة في التّصوير كيف لا وأهم ما يميِّز الأندلس هو "ترفها ونعيمها ووصف شعرائها لطبيعتها وحسن مناظرها، فقد ذهبوا يتغنّون بمشاهدها ومواطن الجمال والفتنة فيها، ويشيدون بها أيّما إشادة"[1] ويستمرّ الشَّاعر في عَرْض صُوَرِه بِشَكْلٍ متتابعٍ ومكثَّف من خلال توظيفه للصُّور الاستعاريَّة في قوله (**وَاعْتَلَّتِ الصِّبَا**)؛ مُشبِّهًا ريح الصِّبا بإنسان أُصِيب بعلَّة؛ فذكر المشبَّه (**الصِّبا**) وحذف المشبّه به (**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه وهو الفعل (**اعْتَلَّت**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وكذلك في قوله :(**وَغَنَّتْ نَدَامَى القُضْبِ وُرقُ الحَمَائِمِ**)مشبِّهًا الأغصان الملتفّة بالإنسان الذِّي يُغنِّي، ذاكرًا المشبّه(**القُضْب**) وحاذفًا المشبّه به(**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه وهو الفعل (**غَنَّتْ**) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، ولاشكّ في أنّ مثل هذه الصُّور أسهمت في تعميق المعنى، ولذلك عُدَّ هذا النَّوع من المجاز من أهمِّ الظَّواهر اللُّغويَّة القائمة على افتراض نوع من التَّرابطات التَّصوّريّة أو العلاقات المفهوميّة بين أشياء متباعدة أو مجال تصوُّريّ وآخر.

ويبدو أنَّ الرّندي لم يتوقَّف عند حدود وَصْف ما في الأندلس من حدائق ورياض؛ بل تعدَّى ذلك إلى وَصْف البحر وما يتَّسم به من اتِّساع وعُمْق وهذا ما تجلَّى من خلال قوله:(البسيط)[2]

البَحْرُ أَعْظَـمُ مِمَّا أنْتَ تَحْسِبهُ مَنْ لَمْ يَرَ البَحْر يَوْمًا مَا رَأَى العَجَبَا

طَامٍ لَهُ حَبَبٌ طَـافٍ عَلَى زرقٍ مِثـلَ السَّـماءِ إِذَا مَـا مُلِّئَـتْ شُهُبَا[3]

أظهر هذين البيتين انبهار الرّندي بالبحر مُوجِّهًا خطابه إلى المتلقِّي ومقرًّا بحقيقة مفادها أنَّ البحر[4] أعظم ممَّا يتخيَّله المرء؛ فمن لم يره ،حسبه، لم يرى عجائب الدُّنيا وغرائبها موظِّفا صيغة التَّفضيل (**أَعْظَم**) التيِّ أفادت معنى المبالغة والغلوّ، مُشبِّهًا إيَّاه في ارتفاع مائه وظهور الفقاقيع على سطحه واتِّساعه بالسَّماء المليئة بالشُّهب ضياءًا ونورًا مستعملا أداة التَّشبيه (**مِثْل**) التيِّ أفادت دلالة المماثلة.

---

[1]- الفنّ ومذاهبه في الشِّعر العربي: شوقي ضيف.دار المعارف، ط1، ص:411.

[2]- الدِّيوان.ص:116.

[3]- **طَامٍ**: بمعنى عالٍ ومرتفع. **حَبَبٌ**: وهي الفقاقيع التِّي تظهر فوق سطح الماء. **طَـافٍ**: من الفعل طَفَا؛ بمعنى عَلَا على سطح الماء. **زرقٍ**: بمعنى لونه أزرق. **شُهُبَا**: ج.م: شِهَاب؛ وهي الشُّعْلَة السَّاطِعَة من النَّار.

[4]- هناك صفات وخصائص كثيرة ومتعدِّدة للبحر وقد خُصِّصَت بحوثٌ ودراساتٌ في هذا الغرض و منها الرِّسالة المعنونة ب: صفة البحر في الشِّعر العربي: رسالة مُقدّمة إلى جامعة الخرطوم لنيل درجة دكتورا الفلسفة في اللُّغة العربيّة وآدابها من إعداد: أمل الشَّعراني مصطفى طه.إشراف عبد الله محمّد أحمد، كليّة الآداب، جامعة الخرطوم، 2009، ص:12.

ويقول أيضا في السِّياق نفسه:(الكامل)[1]

فَالبَحْرُ جَوٌّ وَالسَّفِينَةُ طَائِرٌ وَالرِّيحُ رَوْحٌ وَالشِّرَاعُ جَنَاحُ[2]

عقد الرّندي ،في هذا البيت، علاقة مماثلة بين البحر والسَّماء من خلال توظيفه لجملةٍ من التَّشبيهات البليغ، في قوله:(**فَالبَحْرُ جَوٌّ**)،(**وَالسَّفِينَةُ طَائِرٌ**)، (**وَالرِّيحُ رَوْحٌ**)، (**وَالشِّرَاعُ جَنَاحُ**) مُشبِّهًا البحر بالجوِّ اتّساعًا والسَّفينة بالطَّائر الفارد الجناحين، أمَّا الرِّيح فغدت راحةً وفرجا، ولاشكَّ في أنَّ مثل هذا النَّوع من التَّشبيه الذِّي يعتمد على حذف الأداة له دور في تعميق المعنى، حيث أظهر شدَّة التَّشابه بين طرفي التَّشبيه إلى درجة التَّطابق.

وله في وصف الأُتْرُج[3]:(المنسرح)[4]

جِسْمُ لُجَيْنٍ قَمِيصُهُ ذَهَبٌ مُـرَكَّبٌ مِــنْ بَدِيعِ تَرْكِيبِ[5]

فِيـهِ لِمَــنْ شَمَّــهُ وَأَبْصَرَهُ لَوْنُ محَبٍّ وَرِيحُ مَحْبُوبِ

يصف الشَّاعر في هذين البيتين فاكهة الأُتْرُج وَصْفًا حسِيًّا مُشبِّهًا أزهار أغصانها باللُّجين بياضًا ونصاعةً، أمَّا قشورها فهي كالذَّهب في لونها وبريقها متعجبا من بديع تركيبها، ولاشكَّ في أنّ جمالها لا يقتصر على شكلها الخارجيّ الجذّاب؛ بل يمتدّ إلى رائحتها الطَّيِّبة التيِّ تبعث في النَّفس أريحيّـَة ولهذا قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:"**مَثَلُ المؤمِنِ الذِّي يَقْرَأُ القُرْآنَ كَمَثَلِ الأُتْرُجَة طَعْمُهَا طَيِّبٌ ورِيحُهَا طَيِّبٌ**"[6] .

ونجده في موضعٍ آخر يصف فاكهة الرُّمان بقوله:(البسيط)[7]

للهِ رُمَّــانَــةٌ قَـدْ رَاقَ مَنْـظرُهَا فَمِثْلُـهَا بِبَدِيـعِ الحُـسْنِ مَنْعُوتُ[8]

---

[1]– الدِّيوان.ص:125.

[2]– **رَوْحٌ**: بمعنى راحة وفرج.

[3]– **الأُتْرُج**: نوع من الأشْجَار أغصانه وأوراقه ناعمة له أزهار بيضاء، أمَّا ثمارها فهي تشبه اللَّيمونه في شكلها، وهي ذات لونٍ برتقاليّ ذهبيّ ولها رائحة مميَّزة وطعمها طيِّب.

[4]– الدِّيوان.ص:119.

[5]– **لُجَيْنٍ**: وهي الفضَّة. **بَدِيع**: وهو الشَّيء الذِّي لا مَثِيل له.

[6]– صحيح البخاري، رقم (5427)

[7]– الدِّيوان.ص:120.

[8]– **مَنْعُوتُ**:مِنَ الفِعْل نَعَت؛ بمعنى وَصَف.

القِشْرُ حُقٌّ لما قَد ضَمَّ دَاخِلَهُ   وَالشَّحْمُ قُطْنٌ لَهُ وَالحَبُّ يَاقُوتُ[1]

حبا الله بلاد الأندلس أرضًا خصبة تنتج أشجارًا مثمرة، وهاهو الرّندي في هذين البيتين يصف فاكهة الرُّمان وصفًا دقيقًا قائمًا على الجانب البصريّ، فيَنْعَتُها بالحُسْن والجمال الذّي يروق النَّاظر، أمَّا قشورها فهي مثل غطاء الوعاء الذِّي يستر ما بداخلها، في حين شبَّه الحبَّ بالياقوت في لمعانها وحسن تركيبها، موظِّفًا التَّشبيه البليغ في قوله:(**وَالحَبُّ يَاقُوتُ**) ذاكرًا طرفي التَّشبيه، وحاذفًا الأداة من باب التَّأكيد على شدَّة التَّماثل والتَّقارب بين الصُّورتين إلى درجة التَّطابق.

وله في وصف التُّفاح:(السَّريع)[2]

تُفَّاحَــةٌ كَــالمِـسْكِ نَـفَّاحَةٌ   يَصْبُــو لَـهَا النَّـاظِرُ وَالنَّاشِقُ[3]

جَرَتْ بِهَا الحُمْرَةُ فِي صُفْرَةٍ   كَمَا الْتَقَى المَعْشُوقُ وَالعَاشِقُ[4]

شبَّه الرّندي ،في هذين البيتين، التُّفاحة بالمسك في ريحتها الطَّيِّبة والزّكيّة التيّ يتشوَّق لها النَّاظر والشَّام على حدٍّ سواء مازجا ،بذلك، الصُّورة البصريّة بالصُّورة الشَّميَّة ممّا يسهم في تعميق المعنى والتأثير في المتلقي، ثمّ ينتقل إلى وَصْف لونها وهو اللَّون الأحمر الممتزج بصفرة مُشبِّهًا التقاءهما بالتقاء العاشق والمعشوق مستعملا أداة التَّشبيه (**الكاف**) التيّ قرَّبت بين الصُّورتين، ولاشكَّ في أنَّ مثل هذا النَّوع من التَّشبيه كَشَف مقدرة الشَّاعر على التَّخيِّيل والتَّقريب بين العناصر المتباعدة.

يتَّضح ممّا سبق أنَّ لجمال البيئة الأندلسيَّة أثر في نفسيَّة الرّندي وذوقه الفنِّي وهذا ما ظهر في أشعاره من خلال توظيفه لجملة من الوسائل الفنيَّة والبلاغيَّة التِّي من شأنها تحقيق جانب الإعجاب والانبهار لدى المتلقِّي وجعله يتفاعل مع نصوصه الشِّعريَّة ولاسيما في ظلّ الظُّروف السِّياسيَّة والاقتصاديّة المتَّسِمة بالاضطراب وعدم الاستقرار فكان الاتِّجاه إلى مثل هذا اللّون الشِّعري مجالا للتّنفيس عن الرّغبات المكبوته لدى الشَّاعر هذا من جهة، ومن جهة أخرى التَّغنِّي بجمال بيئة بلاده والاعتزاز بها كنمطٍ من أنماط إثبات الهويّة لدى الفرد الأندلسيّ.

---

[1]- **حُقٌّ**: وهو الوِعَاء الصَّغير الذِّي يُوضَع فوقها غِطَاء.

[2]- الدِّيوان.ص:179.

[3]- **نَـفَّاحَةٌ**: صيغة مبالغة من الفعل نَفَحَ؛ يقال نَفَح الطِّيب؛ بمعنى انتشرت رائحته الزّكيّة. **يَصْبُـو**: يحنّ ويتشوّق. **النَّاشِقُ**: من الفعل نَشِقَ؛ بمعنى شمَّ .

[4] - **جَرَتْ**: بمعنى سَارَت.

3- المكان وبناء القصيدة في ديوان الرَّندي (المقدِّمة الطّلليّة)

كثيرا ما وقف الشُّعراء القدامى على الأطلال فبكوا واستبكوا مخاطبين النَّازحين عن الأهل والأوطان وواقفين على آثارهم وكُلُّهم ألمٌ وحزن، ويبدو أنَّ جمال الطَّبيعة الأندلسيَّة وسحرها شغلت الأندلسيِّين عن مثل هذه الوقفة و لاشكَّ في أنَّ المتصفِّح لقصائد الرّندي يجده ،غالبًا، ما يستهلّ أشعاره إمَّا بالتغنِّي بجمال بلاده أو الولوج في الموضوع المقصود مباشرة، ولكن وفي ظلّ الصِّراعات على السُّلطة وضياع المدن نجده يسير على نسق الشُّعراء القدامى في الاستهلال بمقدِّمة طلليّة يُعبِّرون ،من خلالها، عن حيرتهم وتحسّرهم على بقايا الدِّيار، وقبل التَّطرّق إلى مثل هذه النّماذج وجب الوقوف قليلا عند مصطلح البناء أو البنية ومفهومهما اللّغويّ والاصطلاحي.

*** مفهوم البناء أو البنية لغةً:**

ورد في لسان العرب:" البِنَاءِ واحد الأبنِية، وهي البيوت التِّي تسكنها العرب في الصَّحراء"[1]، وهي بذلك تدلّ على الثّبات وعدم الانتقال من موضعٍ إلى موضع آخر، وورد في الصِّحـاح "فُلَانٌ صَحِيح البِنَيَة أي الفِطْرة"[2]، بمعنى هيئته الأصليّة التِّي وُجِد عليها دون أن يطرأ عليها تغيير، أمَّا في تاج العروس :" تعني ما بنيته، كأن البنية الهيئة التيِّ تبنى عليها"[3].

يتَّضّح ممّا سبق أنّ البِنَاء أو البِنْيَة تعنى الهيئة أو الصِّيغة التِّي تُبْنى عليها اللّفظ أو النّصّ، وهو بمعنى آخر التّشكيل الهيكلي للقصيدة الشِّعريّة.

*** البِنْيَة اصطلاحًا:**

تناول عديد من النُّقاد القدامى والمحدثين مصطلح البِنْيَة في إطار الحديث عن القصيدة وما يتعلّق بها من حيث الشَّكل والمضمون؛ فمن النُّقاد القدامى نجد ابن طباطبا يتحدّث عن بنية القصيدة قائلا:" وأَحْسَن الشِّعر ما ينتظم القول فيه انتظامًا يتّسق به أوّله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخَلَل كما يدخل الرّسائل والخطب إذا نُقِضَ تأليفها...بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحةً، وجزالة ألفاظ، ودقّة

---

[1]- لسان العرب: ابن منظور. مادّة (بنى).

[2]- الصِّحاح: إسماعيل بن عماد الجوهري. تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايِّن، بيروت، ط2، 1399هـ-1979م 2286/06.

[3]- تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضي الزبيدي. تحقيق: حسين نصار. مطبعة حكومة الكويت،1394هـ-1974م، مادّة(بنى).

معانٍ وصوابُ تأليف..."[1]؛ وهذا يعني أنَّ البِنْيَة في مفهوم ابن طباطبا تشير إلى انتظام أبيات القصيدة في نسق واحد وتشكيل فنِّي قوامة الحُسن والجزالة في الألفاظ والمعاني على حدٍّ سواء.

أمَّا الجاحظ فيمكن استنتاج رأيه في مفهوم البِنْيَة انطلاقًا من التَّأمُّل في تعريفه للشِّعر الجيِّد حيث نجده يقول " "وأجود الشِّعر ما رأيته مُتلاحِم الأجزاء، سَهْل المخارج، فتعلمُ بذلك أنّه قد أُفْرِغ إفراغًا واحدًا، وسُبِك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللِّسان كما يجري الدِّهان"[2]؛ وهذا يعني أنَّ التَّلاحم وحُسْن السَّبك والإفراغ الواحد هي كلمات مرادفة لمصطلح البِنْيَة ،حَسْب الجاحظ، وهو ما يتَّفق مع رأي ابن طباطبا السَّابق.

ولا تختلف آراء النُّقاد المحدثين عمّن سبقوهم فيرون أنَّ القصيدة في شكلها العامّ ما هي إلا بنية لغويّة، حيث يُعرِّفها عبد المنعم تليمة بقوله:" بنيةٌ لغويَّة مركّبة، يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشَّاعر، ذلك لأنّ مكوّنات النَّشاط اللُّغوي في القصيدة تتفاعل مُتَّجهة إنجاز التَّشكيل الجماليّ..."[3] فالقصيدة ،حسبه، عبارة عن تفاعُل عناصر في نسقٍ معيّن ووفقَ بناء خاصّ يتَّسم بالتَّركيب وحُسْن التَّشكيل.

ويرى النَّاقد علي مراشدة "أنّ بنية العمل الفنّي أو القصيدة هي كلّ مكوّنات ذلك العمل أو تلك القصيدة وعلاقة كلّ واحد من هذه المكوّنات بما عداه"[4]؛ ويقصد بمكوّنات العمل الفنّي لغة القصيدة من لغةٍ ووزنٍ وإيقاعٍ وصور فنيَّة ...التِّي تتظافر فيما بينها لِتُشكِّل نسيجًا متكاملا.

يتَّضح ممّا سبق أنّ آراء النُّقاد سواءً أكانوا قُدَامى أم محدثين تتَّفق على أنَّ مصطلح البِنْيَة يُشِير إلى هيئة القصيدة أو النَّصّ الشِّعريّ المتّسم بالتَّلاحم بين العناصر المختلفة، وحُسْن التَّنسيق والتَّفاعل بينها في إطار فنِّي محكَم البناء.

وتُعدّ المقدِّمة الطَّلليَّة أو الغزليَّة أولى المحطّات في القصيدة القديمة وهي تُعْنى أساسًا بوصف الأماكن والدِّيار التِّي غادرها أصحابها، و لاشكَّ في أنَّ المتأمِّل في أشعار الرَّندي يرى أنَّه لم يلتزمها في معظم

---

[1]- عيار الشِّعر: ابن طباطبا. شرح وتحقيق:عبّاس عبد السّاتر. مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط2 1426هـ-2005م، ص:131.

[2]- البيان والتبييِّن: الجاحظ. تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون.67/01.

[3]- مدخل إلى علم الجمال الأدبي: عبد المنعم تليمة. دار الثَّقافة للطِّباعة والنَّشر، القاهرة، 1978، ص:100.

[4]- بنية القصيدة الجاهليَّة- دراسة تطبيقيّة في شعر النَّابغة- : علي مراشدة. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006 ص:12.

قصائده وإنَّما جاءت في مواضع محدودة من قصائده المدحيَّة نتيجة تغيُّر البيئة وحياة التَّمدُّن والتَّحضُّر التِّي شهدها المجتمع الأندلسيّ "ممّا جَعَل مقدِّمات قصائدهم بسيطة واضحة، وقد يلمُّون ببعض الصُّور، ولكن في سرعةٍ وخفَّة دون تعقيد أو بُعْد في الخيال، ولعلَّ ذلك ما جعلهم يفرغون إلى التَّشبيهات الحسِّيَّة دون غيرها من ألوان التَّصوير المعقَّدة"[1]؛ وقد ساعدتهم بيئة الأندلس وما فيها من سِحْرٍ وجمَال في التَّعبير عن انفعالاتهم ومشاعرهم الدَّفِينة في قالب فنِّي يغلب عليه أسلوب التَّقليد والسَّير على نهج من سَبِقَهم من الشُّعراء القدامى.

يقول الرّندي مادحًا ذي الوزارتين أبو عبد الله محمّد بن عبد الرّحمان بن الحكيم الرّندي[2]:(السَّريع)[3]

سَلِّمْ عَلَى الحَيِّ بِذَاتِ العَرَارْ وَحَيِّ مِنْ أَجْـلِ الحَبِيبِ الدِّيَارْ[4]

وَخَـلِّ مَنْ لَامَ عَـلَى حُبِّـهِمْ فَمَا عَلَى العُشَّاقِ فِي الذُّلِّ عَارْ[5]

وَلَا تُقَصِّـرْ فِي اغْتِـنَام المُنَى فَمَـا لَيَـالِي الأُنْـسِ إِلَّا قِصَارْ

وَلَـذَّةُ العَـيْش لمَـنْ رَامَهُ نَـفْـسٌ تُـدَارَى وَكَـأْسٌ تُـدَارْ[6]

وَرَاحَـةُ الـرَّوْحِ وَرَيْـحَـانُهُ فِـي طِيـبهِ بِالـوَصْلِ أَو بالعُقَارْ[7]

لَا صَبْرَ لِلشَّيءِ عَلَى ضِدِّهِ وَالخَـمْرُ وَالهَـمُّ كَمَـاءٍ وَنَـارْ

مُـدَامَـةٌ مُـدْنِيَـةٌ لِلْـمُـنَى فِي رِقَّـةِ الـدَّمْعِ وَلَوْن النُّضَارْ[8]

---

[1]- مقدِّمة القصيدة العربيَّة في الشِّعر الجاهليّ: حسين عطوان. دار المعارف بمصر، ص:179.

[2]- **أبو عبد الله محمّد بن عبد الرّحمان بن الحكيم الرّندي:** هو ذو الوزارتين محمّد بن عبد الرّحمان بن إبراهيم بن يحي بن محمّد بن فتوح بن محمّد بن الحكيم اللّخمي، نشأ في رندة، ثم انتقل إلى غرناطة زمن السُّلطان أبي عبد الله محمّد بن محمّد بن نصر الذِّي ألحقه بالكُتَّاب إلى غاية وفاته ليتقلَّد منصب ذي الوزارتين أيّام السُّلطان أبي عبد الله المخلوع، عُرِف بالعلم ومكارم الأخلاق، كان خطيبًا، فصيح القلم، زاكي الشِّيم ...ترجمته في:

- الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدِّين بن الخطيب.محمّد عبد الله عنان. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1394هـ-1974م .444/2

[3]- الدِّيوان.ص:166.

[4]-**العَرَارْ:** نوعٌ من النّباتات يمتاز بطيب الرَّائحة، لونه أصفر، يكثر في فصل الرَّبيع.

[5]-**خَـلِّ** : بمعنى أتْرُك.**عَارْ**:عَيْب.

[6]- **رَامَهُ:** بمعنى رغب فيه واشتهاه.

[7]-**العُقَارْ:** هي الخمر.

[8]- **النُّضَارْ:** بمعنى حسن وجميل.

مُعِـلَّتي وَالبُـرْءُ مِنْ عِـلَّتِـي مَا أَطْيَبَ الخَمْرَةَ لَوْلَا الخُمَارْ[1]

تُشكِّل المقدِّمة الطَّلليّة أو الغزليّة البداية التِّي تقود الشَّاعر والمتلقِّي إلى باقي أجزاء القصيدة من النَّاحية الشَّكليَّـة أمَّا من النَّاحية الموضوعيَّة فهي تحمل كثيرًا من المعاني الذَّاتيَّة والفكريَّة، فقد "لاحظ النُّقاد العرب أنَّ القصيدة مُقسَّمة أقسامًا، فالشَّاعر يبدأ بذكر الأطلال، ويصل ذلك بالنَّسيب، ثم يصف رحلته إلى الممدوح، ويتبع ذلك بمدح الممدوح، هذا هو نظام القصيدة في عمومه، ولكلِّ جزءٍ من أجزاء القصيدة نظام خاصّ"[2]، وهاهو الرّندي في هذه الأبيات يحاول السَّير على نهج القدامى من خلال استهلاله لقصيدته بفعل الأمر (**سَلِّمْ**) مُوجِّهًا خطابه إلى المتلقِّي حاثًّا إيَّاه على إيصال سلامه وأشواقه إلى دياره وأهله ولاسيما محبوبته مُتبعًا قوله بعبارة: (**عَلَى الحَيِّ بِذَاتِ العَرَارْ**)؛ واصفًا المكان بالجمال و طيب الرَّائحة من خلال ذكره لنبات العَرار الذِّي يُعرَف برائحته الطَّيِّبة ولونه الأصفر الجذَّاب والذِّي يكثر ازدهاره في فصل الرَّبيع، ولذلك نجد ابن قتيبة يتحدَّث عن مثل هذه البدايات قائلًا:" وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنَّ القصيدة إنّما هو ابتداء بذكر الدِّيار والدّمن والآثار، فبكا وشكَا وخاطب الربع، واستوقف الرّفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظَّاعنين بها..."[3]؛ ليغدو المكان بالنِّسبة للشَّاعر منبعًا للذِّكريَّات الجميلة التِّي يشعر تجاهه بالحنين والشَّوق العارم كلَّما تذكَّره حاملًا في طيأَّته "أبعادًا نفسيّة مرتبطة بالمكان في شقّه المتعلِّق بمخلّفات الدِّيار بعد رحيل القوم بما في ذلك المرأة المحبوبة طلبًا لمرعى أخصب، ومرتبطة بالزّمن الماضي بكلِّ ثِقَلِه"[4]، فهو جزءٌ لا يتجزَّأ من كيانه والمعبِّر ،في الوقت نفسه، عن انتمائه، ويبدو أنَّ العودة إلى المكان الذِّي تُرِك والمنزل الذِّي هُجِر يُمثِّل عودةً بالذَّاكرة إلى ماضي الحبيب والأهل والخلَّان الذِّين أَلِفَهُم الشَّاعر وألِفُوه.[5]

ويستمرّ الرّندي في بثِّ أشواقه وحنينه مُوظِّفًا أسلوب الأمر في قوله:(**خَـلِّ**) داعيًا نفسه والمخاطب إلى تَرْك حديث اللَّائمين وما فيه من عِتَابٍ لا لشيءٍ إلَّا لكونه عاشقًا، والعُشَّاق، حسبه، لا يُعابُون

1 – **مُعِـلَّتي**: من العلَّة وهو المرض أو السَّقم. **البُـرْءُ**: بمعنى الشِّفَاء والتَّعافي. **الخُمَارْ**:ما يُصِيب الإنسان من سُكْرٍ نتيجة شُربِه للخمرة.

2 – قضايا النَّقد العربي قديمها وحديثها: دواد غطاشة وحسين راضي، دط، 2000، ص:50.

3 – الشِّعر والشُّعراء: ابن قتيبة. تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر. دار المعارف، مصر، 1966، ص:74.

4 – الطَّبيعة في معترك الشِّعر الجاهليّ: ليلى جودي.ص:101.

5 – فلسفة المكان في الشِّعر العربي– قراءة موضوعاتيّة جماليّة–: حبيب مـــونسي. من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001، ص:20.

على حُبِّهم وتذلُّلهم للمحبوب، ولاشكَّ في أنَّ هدفه ،من وراء ذلك، لفت انتباه السَّامعين مُستدعِيًا أسماعهم وأذهانهم في الوقت نفسه من خلال استحضار صورة المرأة الحبية التيِّ لها أثرٌ بالغ في إضفاء نوع من الحيويَّة والحركة والانفعال والقابليَّة على التَّعبير عن مدلولات أكثر تشعُّبًا وإثارةً من تلك التِّي يُعبِّر عنها الطَّلل ووصف الآثار والدِّيار.

ويبدو أنَّ الرّندي لا يقف في مقدِّمته عند حدِّ وَصْف الدِّيار وشوقه لمحبوبته؛ بل يمتدُّ ذلك إلى ذِكْر مجالس الخَمْرة وما فيها من أُنْس، وقد كان للبيئة الأندلسيَّة بما تزخر به من جمالٍ وخضرة وحُسْن منظرٍ أثرٌ في انتشار مثل هذا اللَّون، فنجده يدعو المخاطب إلى ضرورة الاستمتاع بأوقاته ولاسيما إذا كان المجلس مجلس خمرة قاصرًا المتعة واللَّذة عليها دون سواها فهي ،حسبه، الجالبة للسَّعادة والمبْعِدَة للهموم وهذا ما تجلَّى في قوله:(**وَالخَمْرُ وَالهَمُّ كَمَاءٍ وَنَارْ**)؛ فكما يُطفِئ الماء النَّار ويُذهِب توهُّجها وحريقها كذلك تفعل الخمرة بالهُمُوم والمنغِّصات فتزيلُها وتبعدها كأنَّها لم تَكُن، أمَّا لونُها فهو شبيه بالدَّمع صفاء ورقَّةً ونظارةً بحيث يسرّ العين ويبعث في النَّفْس أريحيَّة، ونجد الشاعر يرجع سبب علته وشفائه إليها فهي القادرة على شفائه وإخراجه من حالة السقم لولا حالة السكر وفقدان الوعي التي تصيب صاحبها فتجعله إنسانا غير متزن وهذا ما تجلى في قوله :(**مَا أَطْيَبَ الخَمْرَةَ لَوْلَا الخُمَارْ**) مستعملا صيغة التفضيل (**مَا أَطْيَبَ**) التيِّ أفادت دلالة الإعجاب بحُسْن ذوقها وشدَّة تأثيرها، بالإضافة إلى أسلوب الاستثناء (**لَوْلَا الخُمَارْ**)؛ فلولا حرف امتناع لوجود؛ أي أنَّ فضائل الخمرة ،حسب الشَّاعر، كثيرة لولا حالة السُّكْر التيِّ تجتاح المرء فتُفْقِدُه وَعْية واتِّزانه.

كان للجناس بين:(**الحيِّ– حَيٍّ**)، (**تُدَارَى – تُدَار**)،(**رَاحَةُ– الرَّوْحِ**)،(**مُعِلَّتِي– عِلَّتِي**) أثرٌ في الجانب الإيقاعيّ من خلال تحقيق جرس موسيقي مؤثِّر ناتج عن التَّشابه بين حروف الكلمات وتجاورها موقعيًّا، إضافة إلى تعميق دلالة الأبيات وإبراز حالة الانسجام التيِّ يحسّ بها الشَّاعر لحظة تناوله للخمرة ومدى تأثيرها وسحرها في النَّفس بما تبعثه من أريحية ونشوة فتُنْسِيه متاعب يومه.

أمَّا المعجم الشِّعري الذِّي وظَّفه الرّندي فتراوح بين الألفاظ الدَّالة على المكان مثل:(**الحيِّ، الدِّيَار**) وأخرى على الغزل مثل:(**الحَبِيب، حُبِّهِم، العُشَّاق**)، بالإضافة إلى مفردات دالَّة على الخمرة كما في قوله:(**الأُنْس، كَأْس العُقَار، الخَمْر، مُدَامَة، الخُمَار**)، ولاشكَّ في أنَّ مثل هذا التَّنويع في الألفاظ والحقول يُظهِر الثَّراء اللُّغويّ الذِّي يمتلكه الشَّاعر وتنوُّع المواضيع في المقدِّمة الواحدة.

يتَّضح ممّا سبق أنّ الرّندي حَذَا حَذْو أسلافه في الابتداء بمقدِّمة يتخلّلها الحديث عن الدِّيار وفراق الأهل وإبراز مشاعر الشَّوق للحبيبة، ليعقبها وصف للخمرة ومجالسها وما فيها من أنس ومتعة، ولكنّه لم يعش ،في هذه الأبيات، في إطار تلك البيئة الجاهليّة عيشًا محظًا؛ بل حاور وجدَّد مُخفِّفًا من طابعها البدويّ القاسي حتَّى أصبحت ذات طابعٍ أندلسيٍّ راقٍ يمثِّل ما وصلت إليه تلك الحضارة من تطوُّر وازدهار جامعًا ،بذلك، بين نمطين في المنهج؛ نمط تقليديّ ونمط تجديديّ كان للبيئة الأثر الكبير في إبرازه هذا من جهة، ومن جهة أخرى كشفت مقدرة الشَّاعر اللُّغويَّة من خلال التَّنويع في الأساليب والصُّور بما يتماشى والمرحلة التِّي عايشها.

4- الأمكنة المعنويَّة في ديوان الرّندي:

ويقصد بها تلك الأماكن التِّي يستدعيها الشَّاعر مثل: القَلْب ، الفؤاد، الحَنَايا، الضُّلـوع الكَبِد... بهدف إبراز المكانة الهامَّة التِّي يحتلُّها الصَّديق أو الحبيب أو الممدوح في نفسه، ومن أمثلة ذلك في ديوان الرّندي قوله:(الكامل)[1]

وَعَدَا فَأَظْهَرْتُ التَّجَلُّدَ لِلْعِدَى وَالوَجْهُ يَضْحَكُ وَالفُؤَادُ كَئِيبْ[2]

يشكو الشَّاعر ،في هذا البيت، من جُور الحبيب واعتدائه فيتظاهر بالصَّبر والتَّحمُّل ولاسيما أمام أعدائه فتجده ضاحك الوجه إلَّا أنَّ قلبه حزينٌ من ألم الهجر وبُعْد الوصال مُستعينًا ببعض الوسائل البلاغيَّة والفنيَّة التِّي من شأنها تعميق الدّلالة مثل المجاز المرسل في قوله:(**وَالوَجْهُ يَضْحَكُ**) وعلاقته ،هنا، الجزئيَّة حيث ذكر الجزء وهو الوجه وأراد الكلّ وهو الإنسان، بالإضافة إلى الاستعارة المكنيَّة في قوله:(**الفُؤَادُ كَئِيبْ**) مُشبِّهًا الفؤاد بالإنسان فذكر المشبّه (**الفؤاد**) وحذف المشبَّه به (**الإنسان**) وأتى بشيء من لوازمه (**الكآبة**) على سبيل الاستعـارة المكنيـَّة فالقلب ،هنا، مكان معنويٌّ وظَّفه الشَّاعر للدّلالة على حالة الكآبة والحزن التِّي تنتابه.

ويقول أيضًا:(الكامل)[3]

بِأَجَلِّ مَنْ مَلَأَ القُلُوبَ مَحَبَّةً مُلِئَتْ لَهَا كَمَدًا قُلُوبُ الحُسَّدِ[4]

---

[1]- الدِّيوان.ص:119.

[2]- **عَدَا**: بمعنى اعتدى وتجاوز. **التَّجَلُّدَ**: الصَّبر وقُوَّة التَّحمُّل. **لِلْعِدَى**: الأعداء.

[3]- الدِّيوان.ص:133.

[4] - **كَمَدًا**: وهو الحُزْن الدَّفين المكتوم. **الحُسَّدِ**:ج.م: حَاسِد.

يُشيد الشَّاعر ،في هذا البيت، بممدوحه وكيف ملأ قلوب رعاياه محبَّة بفضل حسن سياسيته وتدبيره للأمـور وملأ ،في الوقت نفسه، قلوب حسَّادِه غضبًا وحُزنًا لم يستطيعوا إظهاره فبقي مكتومًا في صدورهم، فالقلب هنا مكان معنوي محمَّلٌ بمشاعر الحبّ تارة والحسد طورا آخر.

ويقول في السِّياق نفسه:(الرّمل)[1]

أَيُّهَا العَـاذِلُ بالله اتّـئِذْ لَكَ قَلْبٌ فِي ضُلُوعِي أَوْ كَبِدْ[2]

هِيَ أَجْفَانِي فَذَرْهَا تَنْهَمِي هِـيَ أَحْـشَـائِي فَـدَعْهَا تَتَّـقِدْ[3]

يخاطب الشَّاعر لائمه مُستعمِلًا أداة النِّداء (**أَيُّهَا**) متحدِّثًا عن المكانة التِّي يحتلُّها وهي القلب المتواجد بين الضُّلوع أو في الكبد، داعيًا إيَّاه بأن يترك أجفانه تنهمر دموعًا على فقد الحبيب، وأن يترك أحشاءه تلتهب شوقًا وحنينًا من خلال قوله:(**هِـيَ أَحْـشَـائِي فَـدَعْهَا تَتَّـقِدْ**)؛ وهي كناية عن شدَّة الشَّوق التيِّ يشعر بها تجاه محبوبه ويلاحظ ،في البيت الثَّاني، توظيفه لأسلوب التَّوازي؛ إذ جاءت ألفاظ وعبارات الشَّطر الأوَّل متماثلة مع ألفاظ وعبارات الشَّطر الثَّاني بنائيًّا وبشكلٍ أفقيٍّ ومن هنا تظهر أهميّة التَّوازي كعنصر تأسيسيٍّ وتنظيميٍّ قائم على مبدأ التَّماثل الصَّوتي وله دور في إبراز العلاقات بين الوحدات اللُّغويَّة من خلال التَّقارب الإيقاعيّ والصَّوتي بينها والذِّي يؤدِّي لا محالة إلى تقارب دلاليٍّ ومعنويٍّ[4]؛ فمثل هذه الألفاظ:(**الضُّلوع، القَلْب، الكَبِد، أَحْـشَـائِي**) تعبِّر عن أمكنة معنويّة وردت للدّلالة على منزلة المحبوب في نفس الشَّاعر وما يُلاقِيه من ألمٍ ومعاناة في سبيل حُبِّه.

ويقول في سياق آخر متحدِّثًا عن حزنه جرَّاء فقدانه لولده:(الرمل)[5]

أَنَا لَوْلَا قِطْعَةٌ مِنْ كَبِدِي هُوَ مُذْ فَارَقْتُهُ فِي كَبِدِ[6]

---

[1]- الدِّيوان.ص:138.

[2] - **العَاذِلُ**:اللَّائم.

[3]- **أَجْفَانِي**:ج.م: جَفْنٌ؛ وهو غِطَاء العَيْن. **فَذَرْهَا**: فَدَعْهَا. **تَنْهَمِي**: بمعنى تتساقط دمُوعا. **أَحْـشَـائِي**:ج.م: حشى؛ وهي المنطقة المتواجدة أسفل الحِجَاب الحاجز ممّا يلي البطن مثل: المعدة والأمعاء والكَبِد وغيرها. **تَتَّـقِدْ**:بمعنى تشتعل وتلتهب.

[4]- البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمّد الغماري (التَّوازي والتّكرار): وهاب داودي. مجلّة المخبر، أبحاث في اللُّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص:311.

[5]- الدِّيوان.ص:136.

[6] - **كَبِدِ**: وهي المشقَّة والعَنَاء.

إنَّ فقدان الأبناء من أعظم المحن التِّي يمكن أن تعصف بالإنسان، فيفقد على إثرها الإحساس بطعم الحياة ويتمنّى اللَّحاق بفلذة كبده، ففقدانه لهم يُشكِّل لديهم فاجعةً من الصَّعب عليهم تحمُّلها، وقد تؤدِّي في كثير من الأحيان إلى تحطيمهم وانهيارهم نفسيًّا، وتجعلهم شخصيَّات يغلب عليها طابع الحزن والأسف على ضياع فلذات أكبادهم[1] وها هو الرّندي ،في هذا البيت، يشكو ألم فراقه لولده وما صاحبه من الغمِّ والألم اللَّذين صارا مُلازمَين له، وليؤكِّد عمق الرَّوابط بينه وبين ابنه استعمل عبارة قطعة من كبدي للدّلالة على أنَّه جزءٌ لا يتجزَّأ منه ومن الصَّعب نسيانه، فلفظة "**كَبِدِي**" مكانٌ معنويٌّ أظهر شدَّة الحزن وعمق المأساة التِّي يكابدها الشَّاعر ويتجرّع مرارتها بمفرده. فالرّندي ،هنا، يَئِنُّ ويتفجَّع "إذ يشعر بِلَطْمَة مُروِّعة تُصوَّب إلى قلبه، فقد أصابه القَدَر في ابنه...وهو يَتَرَنَّح من هَوْل الإصابة ترنُّح الذَّبيح، فيبكي بالدُّموع الغِزَار وينظم الأشعار يبثُّ فيها لوعة قلبه وحُرْقته"[2]، كيف ولا وولده قطعة من جسمه وروحه من الصَّعب التَّخلِّي عنها فما بَالُك بفقدَانها.

كان للجناس بين :(**كَبِدِي، كَبِدِ**) أثرٌ في تعميق دلالة البيت؛ حيث قصد بالأولى الكَبِد وهو عضو في أحشاء الإنسان، أمَّا اللَّفظة الثَّانية فقصد بها العناء والمشَقَّة، ولاشكَّ في أنَّ لمثل هذا التَّشابه الشَّكليّ والاختلاف الدَّلاليّ دورٌ في إثارة المتلقِّي ودَفْعِه إلى إيجاد العلاقة بين اللَّفظتين، بالإضافة إلى الجَرس الموسيقيِّ المؤثِّر.

ونجده يتحدَّث عن شوقه لمحبوبه وما يُلاقِيه في سبيل ذلك:(البسيط)[3]

أَمْ كَيْفَ يَسْلُو فُؤَادِي عَنْ صَبَابَتِهِ ۝ وَلَوْ نَهَى النَّـاهِيَـانِ الشَّيْبُ وَالكِبَرُ

بِمَا تُكِنُّ ضُلُوعِي فِي هَوَاكِ بِمَنْ ۝ يَعْنُو لَهُ السَّاجِدَانِ النَّجْمُ وَالشَّجَرُ[4]

يتحدَّث الشَّاعر ،في هذين البيتين، عن شدَّة شوقه وصبابته لمحبوبه مستنكرًا ،في الوقت نفسه، أن يكون قد سَلَا قلبه عنه أو تناساه من خلال قوله:(**أَمْ كَيْفَ يَسْلُو فُؤَادِي عَنْ صَبَابَتِهِ**) وهو استفهام استنكاريّ أظهر حنين الشَّاعر وما يُلاقِيه من ألمٍ جرَّاء ابتعاده عن من يحبّ ويهوى، ويبدو أنَّه لا يوجد ما يمنع هذا الشُّعور حتَّى ولو كان الشَّيب والكِبَر بما فيهما من عجزٍ وخمولٍ.

[1]- مطلع القصيدة العربيّة ودلالته النّفسيّة: عبد الحليم حفنى. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987، ص:162.

[2]- الرِّثاء: شوقي ضيف. المقدّمة، ص:5.

[3]- الدِّيوان.ص:140.

[4]- **تُكِنُّ**: تُخْفِي وتَسْتُر وتُضْمر. **يَعْنُو**: يخضع ويذلّ.

يُقرُّ الرّندي ،في البيت الثَّاني، بالمكانة الهامّة التِّي يحتلُّها محبوبه وما يُكنُّه له من شوقٍ متمركزٍ بين الضُّلوع، ولاشكَّ في أنَّ الله وحده يعلم ما يلاقيه من نصبٍ وتعبٍ، مستعينًا في توضيح مقصده بالتَّناص مع القرآن الكريم في قوله:(**يَعْنُو لَهُ السَّاجِدَانِ النَّجْمُ وَالشَّجَرُ**) وهو تناصٌ مع الآية الكريمة: ﴿ **والنَّجْمُ والشَّجَرُ يَسْجُدَانِ** ﴾[1]؛ ممّا أَظْهَر ثقافة الرّندي الدِّينيَّة واهتمامه بالموروث الثَّقافي سواءً أكان قرآنًا أو حديثًا أو شعرًا من خلال إعادة إنتاجات سابقة في إطار من الحريّة شرطَ أن يكون هناك انسجام وتفاعل وتعالق بين النُّصوص[2].

ويقول في موضعٍ آخر متحدِّثًا عن اللَّيل وطوله:(الرجز)[3]

جَوَانِحُ لَا تَنْطَفِي وَأَدْمُعٌ تَطَّرِدُ[4]

يبدو أنَّ اللَّيل قد طال على الشَّاعر فأيقظ جوارحه وآلامه الدَّفينة بين الضُّلوع، أمَّا دموعه فتتابعت وتوالت من فرط الحزن، و قد زاد أسلوب النَّفي في قوله:(**لَا تَنْطَفِي**) من دلالة الحسرة والمعاناة التِّي يتكبَّدها الشَّاعر.

فلفظة (**جَوَانِحُ**) ،هنا، مكان معنويٌّ أبرز الدَّلالة العامَّة وجعل المتلقِّي يتفاعل مع الرّندي ويشاركه ألمه.

ويقول في السِّياق نفسه:(المنسرح)[5]

لِذَاكَ والله ذَابَ مِنْ كَمَدٍ قَلْبِي وَأَشْقَى القُلُوبِ مُكْمَدُهَا

أُسْتُهلّ البيت بأسلوب قَسَم في قوله:(**لِذَاكَ والله**) مؤكِّدًا دلالة الحزن والألم التِّي يعيشها، فَقَلْبُه في عناءٍ ومشقَّة وتلك من أعظم المحن التِّي قد تصيب الإنسان، وهذا ما تجلَّى في الشَّطر الثَّاني مستخدمًا صيغ المفرد والجمع في قوله:(**قَلْبِي، القُلُوبِ**) التيِّ زادت المعنى عمقًا وتأثيرًا، وقد لجأ الشَّاعر أيضًا بهدف إيصال مقصديَّته وهي حالة الحزن والألم التيِّ يعيشها إلى أسلوب التَّقديم والتَّأخير في قوله (**والله ذَابَ مِنْ كَمَدٍ قَلْبِي**) لأنَّ أصل الترّكيب:(**والله ذَابَ قَلْبِي مِنْ كَمَدٍ**)؛ فقدَّم الجار والمجرور

---

[1]- سورة الرّحمان. الآية:6.

[2]- تحليل الخطاب الشِّعري (استراتيجية التناص): محمّد مفتاح. ص:124.

[3]- الدِّيوان.ص:127.

[4]- **جَوَانِحُ**: ويقصد به الأضلاع القصيرة التِّي تَلِي الصَّدر. **تَطَّرِدُ**:بمعنى تَتَوالى وتَتَابع.

[5]- الدِّيوان.ص:128.

على الفاعل لأنَّه محور الاهتمام وأيضًا من باب التَّخصيص؛ فالرّندي خصَّ المعاناة والمشقَّة دون بقيَّة المشاعر من شوقٍ وحنين وغيرها.

فالألفاظ ،إذن، مثل :(**ضُلُوعِي، فُؤَادِي، جَوَانِح**) أمكنةٌ معنويَّة أبرزت المعنى التيّ يريد الشَّاعر إيصاله وهو وَصْف حالة الشَّوق والحنين للمحبوب.

5- القيم الإيجابيَّة للأمكنة في ديوان الرّندي:

حملت الأمكنة في ديوان الرّندي بعض القيم الإيجابيَّة منها إظهار مكانة الممدوح وما يحضى به من منزلةٍ في قلوبِ رعاياه وعلوّ همّة، بالإضافة إلى الإشادة بصفاته مثل الشَّجاعة والكرم...وسنحاول هنـا الوقوف عند بعض النُّصوص الشِّعريَّة التِّي تتضمَّن مختلف هذه المعاني، ومن أمثلة ذلك قول الرّندي في مدح الوزير أبي عمرو بن خالد[1] وزير شُرَيْش[2]:(السَّريع)[3]

سَمَتْ لَهُ نَحْوَ السَّمَاءِ قُبَّةٌ فِي الأَرْضِ مِنْهَا مَثَلٌ يُضْرَبُ[4]

فالرَّندي ،هنا، يشيد بعلوّ مكانة الممدوح وهذا ما أبرزه المعجم الشِّعريّ الموظَّف في البيت من خلال استحضار ألفاظ مثل:(**سَمَتْ، السَّمَاءِ، قُبَّةٌ**) التِّي عمَّقت الدّلالة العامّة وهي الإشادة بمنزلة الممدوح التيّ تعادل السَّماء ارتفاعًا ورقيًّا.

ونجده يقول في السِّياق نفسه:(السَّريع)[5]

للهِ مِنْ آلِ عَلِيٍّ فَتًى النَّجْمُ مِنْ هِمَّتِهِ أَقْرَبُ[6]

يشيد الشَّاعر ،هنا، بممدوحه وما حباه الله من منزلة رفيعة من خلال الاستهلال بلفظ الجلالة (**لله**) التِّي حملت معاني التَّبجيل والإشادة مرجعًا نسبه إلى آل عليّ الأسرة الحاكمة من قبيلة نجد الضَّاربة

---

[1]- سبق الحديث عنه في الفصل الثَّاني. ص:44.

[2]- **شُرَيْش**: إحدى مدن الأندلس، تقع على مقربة من البحر، تمتاز بأراضِيها الخصبة الصَّالحة للزِّراعة والرَّعي، وهي مدينة حَصِينة تحيط بها الكروم وأشجار الزّيتون من كلّ الجهات...ترجمتها في:

- الرّوض المعطار. ص:340.

[3]- الدِّيوان.ص:111.

[4]- **سَمَتْ**: بمعنى عَلَت وارْتَفَعَت. **قُبَّةٌ**: ويقصد بها قُبَّة سماويَّة وهميَّة مركزها الأرض وعليها تقع النُّجوم والأجرام والكواكب في السَّماء.

[5]- الدِّيوان.ص:112.

[6]- **آلِ عَلِيٍّ**: وهم العرب المتواجدين في بادية الجزيرة العربيَّة والقاطنين بمنطقة نَجْد، وقد كانت منهم أسرة حاكمة يرجع نسبها إلى قبيلة "طيّ العربيّة".

الجذور في بادية الجزيرة العربيَّة مُوظِّفًا أسلوب التَّقديم والتَّأخير في الشَّطر الأوَّل؛ لأنَّ أصل التَّركيب (**للهِ فَتًى مِنْ آلِ عَلِيٍّ**) من باب التَّخصيص؛ فالرّندي خصّ آل عليّ وقَصَر المدح عليهم دون سواهم من الأُسَر الحاكمة من القبائل العربيَّة، وكذلك في الشَّطر الثَّاني لأنَّ أصل التّركيب:(**النَّجْمُ أَقْرَبُ مِنْ هِمَّتِهِ**) مُقدِّمًا الجار والمجرور بهدف التَّخصيص؛ حيث خصَّ صفة عُلوّ الهمَّة وألصقها بالممدوح دون سواها من الخصال كالشَّجاعة والكرم وغيرها، وكان للفظة (**النَّجْمُ**) أثر في تعميق الدّلالة وإبراز مقصديَّة الشَّاعر، ويلاحظ ،هنا، أنَّه جعل الممدوح وهمّته العالية هي الأصل وعناصر الطَّبيعة المتمثِّلة في النَّجم هي الفرع من خلال إلحاق الثَّاني بالأوَّل وجعله تابعًا لها، وفي ذلك مبالغة وغلوٌّ أراد من خلالها الوصول بالمعنى إلى أقصى غاياته عملاً بمقولة أنَّ المبالغة والغلوّ روح الشِّعر وجوهره.

وقد كان لحركة حرف الرويّ وهي الضَّمَّة أثرٌ في تقوية دلالة الرِّفعة وعُلوّ الهمَّة التِّي يريد الشَّاعر إلحاقها بممدوحه ممَّا يدلّ على أنَّ الرّندي استعان بالجانب الصَّوتي والتّركيبي لإظهار المعنى العامّ والتَّأثير في المتلقِّي وجعله يتفاعل معه.

ويقول في موضعٍ آخر:(الرمل)[1]

آيِدًا فِي مَشْيِهِ مُتَّئِدًا مِنْ جَنَابِ القَصْرِ نَحْوَ المَسْجِدِ[2]

فاستدعاء الأمكنة مثل القصر فيه دلالة على المنزلة الاجتماعيَّة الرَّفيعة التيِّ استطاع الممدوح أن يبنيها لنفسه، وممّا زاد من علوِّ همَّته استحضاره لمكان مثل المسجد الذِّي يحمل دلالة دينيَّة أظهرت تَديُّن الممدوح وتمسُّكه بالقيم الإسلاميَّة وحرصه على الموزانة بين ترف الدُّنيا المتمثِّل في القصور والتزامه بأداء العبادت وكلُّه ثباتٌ وحَزْم.

ويقول أيضًا في باب المدح:(الطَّويل)[3]

هُمَا القَمَرَانِ النَّيِّرَانِ جَلَالَةً وَنَاهِيكَ مِنْ شَمْسٍ وَنَاهِيكَ مِنْ بَدْرِ

---

[1]- الدِّيوان.ص:135.

[2]- **آيِدًا**: بمعنى قويّ. **مُتَّئِدًا**: بمعنى مُتمَهِّلًا ومُتَثبِّتا. **جَنَابِ**: نَاحِيَة.

[3]- الدِّيوان. ص:152.

فالشَّاعر ،هنا، يشيد بعلو مكانة ممْدُوحَيْه من خلال استحضار أمكنة مثل القمر والشَّمس والبدر التّي تحمل ما تحمل من معاني السُّموّ والضِّياء والرقيّ والجلالة وهي المعاني التّي يريد الرّندي إثباتها وإلحاقها.

ولا يقتصر ذكر الأمكنة على إبراز مكانة الممدوح ومنزلته الرَّفيعة؛ بل قد يذكر المكان ليرمز به إلى قيم أخرى مثل الكرم والجود كما في قوله:(الرمل)[1]

بِيمِين ضَمِنَتْ بَحْرَ نَدًى بَيْنَ عَبْرَيْهِ حَيَاةُ المُجْتَدِي[2]

فالرّندي ،هنا، يُشِيد بكرم الممدوح الذّي شبَّهه بالبحر سعةً وعطاءً ولاسيما إذا جاءه من يستجديه ويسأله حاجة فهو لا يتوانى في مَنْحِه ما يريده ولاشكَّ في أنَّ مثل هذه الصِّفة وهي الجُود من الصِّفات التّي تزيد السُّلطان وصاحب الملك محبَّة وعلوّ مكانة في قلوب رعاياه وكلّ من يحيط به فالبحر ،هنا، مكان أراد الشَّاعر استحضاره بهدف إلحاق صفة الجُود بممدوحه وجعلهَا ملازمة له.

ويقول في السِّياق نفسه:(مخلع البسيط)[3]

فَاضَتْ أَيَادِيهِمُ فَلَوْلَا أَنْ عَذُبَتْ خِلْتُهَا بِحَارَا

يتحدَّث الشَّاعر عن جُود ممدوحيه وكرمهم وهذا ما تجلَّى في قوله:(**فَاضَتْ أَيَادِيهِمُ**) وهي كناية عن شدَّة الكرم والجُود حتَّى خَالهم بحارًا سعةً وسخاءً لولا أنَّ البحر غير عذب وهو ما منع التَّطابق التَّام بينهما.

ويقول أيضا:(الوافر)[4]

بُدُورُ مَحَاسِنٍ وَلُيُوثُ بَأْسٍ وَأَبْحُرُ أَنْعُمٍ لَكِنْ عِذَابُ[5]

يشيد الرّندي ،هنا، بخصال ممدوحيه المتمثّلة في الضِّياء والسَّماحة والشَّجاعة يوم الوغى، بالإضافة إلى الكرم والجود، وتلك هي الخصال المحمودة التّي يتمركز حولها غرض المدح متوسِّلاً في إبراز مقصديَّته بالتَّشبيه البليغ في قوله:(**بُدُورُ مَحَاسِنٍ**)، (**وَلُيُوثُ بَأْسٍ**)، (**وَأَبْحُرُ أَنْعُمٍ**) حاذفًا الأداة ووجه الشَّبه وتاركًا طرفي التَّشبيه للإشارة إلى مدى التَّطابق بينهما، ويلاحظ ،هنا، أنَّ لفظة "أبحر"

---

[1]- الدِّيوان.ص:135.

[2]- **عَبْرَيْهِ**: من العَبْرَة وهي الدَّمعة قبل أن تَسِيل. **المُجْتَدِي**: وهو الشَّخص الذّي يسأل الحاجة أو الأُعْطِيَة.

[3]- الدِّيوان.ص: 150.

[4]- الدِّيوان.ص:108.

[5]- **أَنْعُمٍ**:ج.م: نِعْمَة.

الدَّالة على المكان أبرزت الدّلالة العامّة التيّ يتمحور حولها الشَّطر الثَّاني وهي إبراز صفة الكرم وإلصاقها بالممدوح وجعلها تابعة لهم.

وقد يذكر الشَّاعر المكان بهدف التَّرويح عن نفسه من خلال ذكر بعض الصُّور النَّابضة بالحياة والحركة فتضفي على النّص جمالاً مثل قوله:(الرمل) [1]

يَا نَسِيمًا هَبَّ مِنْ أَنْدَلُسٍ   فَتَلَقَّتْ طِيبَهُ رِيحُ النَّعَامَى[2]

أُسْتُهلَّ ،هذا البيت، بأسلوب النِّداء من خلال قوله:(**يَا نَسِيمًا**) الذِّي أفاد دلالة الإعجاب فالشَّاعر يستمتع بالنَّسيم المنعش الذِّي حَمَلته ريح الجنوب المتَّسمة برطوبتها ونداها فتَشعّ في النَّفس أريحيَّة تُنسِي الهموم والمتاعب، ولاشك في أنَّ ذِكْر الرّندي لاسم بلاده الأندلس حمل دلالات كثيرة ومتعدِّدة منها اعتزازه بطبيعة بلاده ورغبته في إبراز شوقه إليها وتغنِّيه بجمالها، ناقلاً إيَّاه من حيِّز الجمود والسُّكون إلى حيِّز النَّشاط والحركة مُظهرًا تفاعله وامتزاجه بمظاهر الطَّبيعة.[3]

6- القيم السِّلبيَّة للمكان في ديوان الرّندي:

قد يرمز المكان ،إذن، لبعض القيم الإيجابيَّة مثل إبراز مكانة الممدوح والإشادة بصفاته من جود وكرم وكذلك قد يأتي به الشَّاعر للتَّعبير عن بعض القيم السِّلبيَّة مثل الحديث عن الضّعف والانهيار الذِّي أصاب الأندلس نتيجة الصِّراع على السُّلطة وتفرّق الكلمة كما في قوله:(البسيط)[4]

حَيْثُ المَسَاجِدُ قَدْ صَارَتْ كَنَائِسَ مَا   فِيهِنَّ إِلَّا نَوَاقِيسٌ وَ صُلْبَانُ[5]

يتحسَّر الرّندي ،في هذا البيت، على تغيُّر الحال وتقلُّب الموازين، كيف لا وهو يرى بأمّ عينه كيف تتحوَّل بيوت الله (المساجد) إلى كنائس لا يرى منها إلَّا الصّلبان، ولا يُسمَع منها إلَّا النَّواقيس ماحيةً بذلك كلّ ما هو إسلاميّ، وجاء الفعل الماضي النَّاقص (صَارَت) ليعزِّز من دلالة التَّحوُّل الجذريّ.

وقد جاءت ألفاظ ،هذا البيت، محمَّلة بمشاعر الانفعاليَّة والعاطفة الجيَّاشة، وهذا من خلال ذِكْر ألفاظ لها في ذهن المسلم معانٍ مضادَّة مثل: **الكنائس، النَّواقيس** ، **الصّلبان**، التيّ تشير إلى الظّلال.

---

[1]- الدِّيوان.ص:223.

[2]- **رِيحُ النَّعَامَى:** وهي الرِّيح التيّ تهبُّ من الجنوب وتمتاز برطوبتها ونداها.

[3]- المكان في الشِّعر الأندلسيّ- عصر ملوك الطَّوائف-: رسالة تكميليَّة لنيل درجة الدّكتوراة في الأدب العربي. إعداد الطَّالبة: أمل بنت محسن سالم رشيد العمري. إشراف:مصطفى حسين عناية. 1427هـ-2006م، ص:75.

[4]- الدِّيوان.ص:234.

[5]- **نَوَاقِيسٌ:**ج.م: ناقوس؛ وهو الجرس الذِّي يوجد في أعلى الكنائس ويُضرَب إيذانًا بحلول موعد الصَّلاة.

فالأمكنة ،إذن، مثل **المسَاجِد، الكَنَائس** جاءت لتبرز قيمًا سلبيَّة متمثِّلة في إظهار حالة التَّدهور التيّ أصابت معاقل المسلمين وديارهم ومعتقداتهم بسبب عدم اتّحادهم.

ويقول في السِّياق نفسه:(البسيط)[1]

عَلَى دِيَارٍ مِنَ الإِسْلامِ خَالِيَةٍ قَدْ أَسْلَمَتْ وَلَهَا بِالكُفْرِ عُمْرَانُ

فالرّندي ،هنا، يبكي على ديار الإسلام التِّي صارت خاويةً على عروشها ولا يخفى على أحد ما لكلمة ديار من إيحاءات دالّة على أمكنة السُّكنى و المساجد؛ فديارٌ خالية من الإسلام يقابلها ديارٌ عامرةٌ بالكُفْر، وهذا هو عُمْق التَّناقض الذِّي يريد الشَّاعر إبرازه، فَسَيْطَرَة الكُفْر على الإسلام صار جليًّا للنَّاس وواضحًا للعيان.

وهكذا ،إذن، كان لكلمتي (دِيَار، مَسَاجِد) دورٌ في إبراز حالة التَّدهور العامّ الذِّي أصاب الإسلام والمسلمين على حدٍّ سواء" وهكذا تتعدَّد فضاءات المكان وتتنوّع بحسب رؤية الشَّاعر ووعيه وثقافته فقد يستحضر الشَّاعر المكان ليعبِّر عن دلالة نفسيَّة أو اجتماعيَّة أو قوميَّة أو دينيَّة أو جماليَّة أو تاريخيَّة..."[2]؛ فالرّندي ومن خلال استحضاره للأمكنة عبَّر عن الوضع العامّ الذِّي تعيشه الأندلس في ظلِّ تراجع الإسلام بعد أن استولى النَّصارى على كثير من المدُن ليحلَّ الكُفْر محلّ الإيمان وهي من أعظم المحن والرَّزايا.

ويستمرّ الرّندي في عرض الوضع العامّ الذي تعيشه الأندلس في قوله:(البسيط)[3]

حتَّى المَحَارِيبُ تَبْكِي وَهْيَ جَامِدَةٌ حَتَّى المَنَابِرُ تَرْثِي وَهْيَ عِيدَانُ[4]

ارتكز الشَّاعر ،في هذا البيت، على تقنية التّوازي أو التَّعادل النَّحوي من خلال توازي ألفاظ البيت الأوَّل مع ألفاظ البيت الثَّاني نحويًّا وتركيبيًّا:

الشَّطر الأوَّل:	الشَّطر الثَّاني:
حتيَّ المَحارِيب	حَتَّى المنَابِر
تَبْكِي	تَرْثِي

[1] - الدِّيوان.ص:234.

[2]- المكان في الشِّعر الأندلسيّ- عصر ملوك الطَّوائف-: رسالة تكميليَّة لنيل درجة الدّكتوراة في الأدب العربي. ص:13.

[3]- الدِّيوان.ص:234.

[4]- تمّ شرح البيت في موضع سابق ولذا سنكتفي ،هنا، بإبراز الوضع المأساوي الذِّي تعيشه الأندلس من خلال التّركيز على الأمكنة التيّ أظهرت الدّلالة العامة ومقصديّة الشّاعر.

وَهي جَامِدَةٌ وَهِي عِيدَان[1]

ولاشكَّ في أنَّ مثل هذا التَّشاكل النَّحوي يقتضي تشاكلاً دلاليًّا ولكنَّه ليس أمرًا حتميًّا مثلما هو الحال في هذا البيت؛ فقد جاء المعنى مغايرا للبناء التركيبيّ؛ ذلك أنّ الرّندي أراد تصوير الحالة المأساويّة التيّ صار عليها الدِّين الإسلاميّ والأوضاع المترديَّة للمسلمين في تلك البلاد؛ إذ لم يعد البكاء مقتصرا على الأحياء؛ بل تعدَّى ذلك إلى الجماد من خلال قوله:(حتَّى المحَارِيبُ تَبْكِي) مُشبِّهًا المحراب بإنسان يبكي، فذكر المشبَّه (المحرَاب) وحذف المشبَّه به(الإنسان) وأتى بشيءٍ من لوازمه وهو البُكَاء على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وكذلك في قوله:(المنَابِرُ تَرْثِي) مُشبّها المنبر بإنسان، ذاكرًا المشبَّه وحاذفًا المشبّه به، وتاركًا ما يدل عليه وهو الرثاء على سبيل الاستعارة المكنيّة "إنّ التَّشخيص عمليَّة نفسيَّة ووظيفته التَّأثير في المتلقِّي عن طريق إثارة انفعاله بتشخيص المعاني المجرَّدة أو الجمادات أو الأحياء غير العاقلة... لذلك تخلق الصُّورة الاستعاريَّة من التَّشخيص عالمها الخاصّ، عالم الألفة بين الموجودات في هذا الكون، إذ تُزِيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه، فإذا كل شيء ينطق ويعي ذاته ويتحرّك..."[2]؛ وبقدر التَّمازج والانصهار بين العالمين؛ عالم الإنسان بحركيَّته وعالم الجماد بسُكُونه تكون فاعليَّة الاستعارة وجدَّتها وابتكارتها وهي السِّمة التِّي تؤثِّر في المتلقِّي وتجعله يتفاعل مع المبدع ويشاركه انفعاله، وقد راعى الرّندي ،هنا، عنصر التّرتيب، من خلال ربط البكاء بالمحراب الذِّي هو عبارة عن بناء يضمّ الرِّجال والنِّساء والصِّغار الذِّين يمارسون فعل البكاء، أمَّا المنابر التِّي ،عادة، ما يقف عليها الشَّاعر أو الخطيب لإلقاء قصائدهم أو خطبهم فقد خصَّها بالرِّثاء الذِّي هو فعل يلي فعل البكاء:

فعل البكاء = فقد = رثاء.

فالشَّاعر التزم عنصر التّرتيب المعنويّ والدّلاليّ لإبراز مقصديّته والتّأثير في المتلقِّي وجعله يتفاعل معه من خلال الانتقال من مجال الخطاب العادي إلى الخطاب الأدبي القائم على المجاز واللُّغة الشِّعريَّة التيِّ تتجاوز اللّغة العادية.

---

[1]- جملة حالية.

[2]- فاعليّة الاستعارة في التّركيب اللّغويّ للأدب-(بحث أُعِدَّ لنيل درجة الماجستير في اللُّغة العربيَّة وآدابها)- إعداد: أكرم علي معلا. إشراف: سمير أحمد معلوف.1430هـ-2009. ص:310.

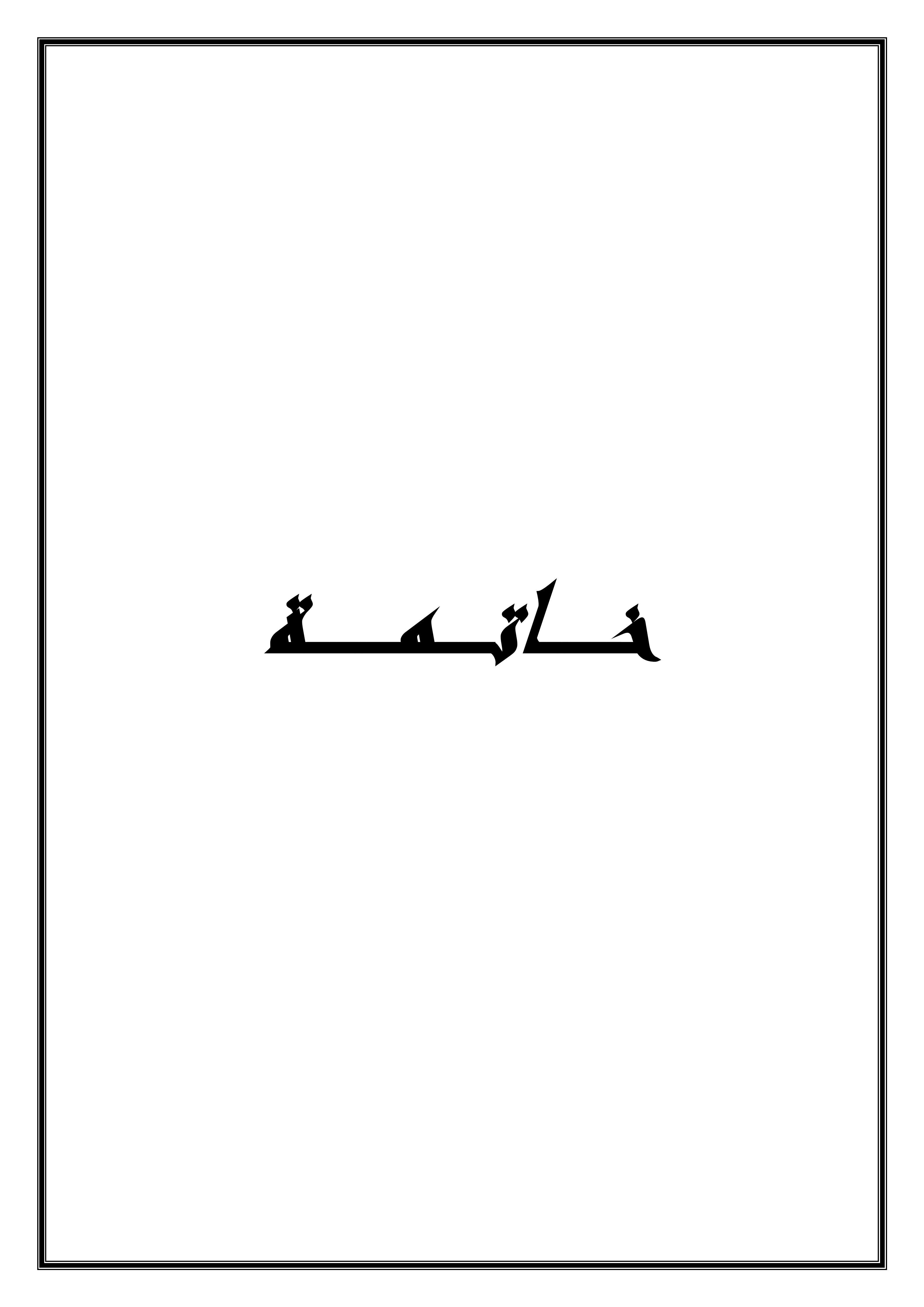
حملت لفظتي :(المَحارِيب، المنَابِر) الدَّالَّتين على الأمكنة دلالة الحزن والمأساة عبر من خلالها الرّندي على الوضع العامّ الذِّي أصاب الأندلس والإسلام وفق أسلوب يغلب عليه الطَّابع الوجداني الانفعالي المحمّل بمشاعر الاشمئزاز والمتّسم بالشّموليّة من خلال تحطيم الحواجز بين الأحياء والجمادات، فإذا بكت ورثت هذه الأخيرة فكيف لا يبكي الإنسان.

يتَّضح ممّا سبق أنَّ المكان قد يرمز إلى قيم سلبيَّة؛ حيث عبَّر من خلاله الرّندي عن تردِّي الأوضاع السِّياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة لبلاد الأندلس في تلك المرحلة، فغدت الأماكن موطنًا لتذكُّر الأوجاع والمحن التيِّ ألمت بالإسلام والمسلمين بعد أن كانت رمزا للأمان والقوَّة والاستقرار ويبدو أنَّ مثل هذه التَّقاطبات شكَّلت معادلاً موضوعيًّا لنفسيَّة الشَّاعر المضطربة جرَّاء ما حلّ بموطنه.

نستنتج من خلال تتبُّعنا للتَّشكيلات المكانيَّة في الديوان أن الرندي عبّر من خلاله عن دلالات مختلفة نفسيَّة واجتماعيَّة وقوميّة تجاوزت الحدود الجغرافيّة لتغدو مكوّنا بنائيًّا هامًّا في القصيدة الشِّعريَّة أظهرت تباين مشاعره ما بين الحنين للوطن وعشقه له وإحساسه العارم بالغربة والضياع فور مغادرته وبين إعجابه وانبهاره بجمال البيئة الأندلسية وما تحتويه من سحر يبهر القلوب والعقول مستخدمًا في ذلك وسائل فنيَّة وبلاغيَّة مثل الاستعارة والكناية والتَّشبيه التيِّ من شأنها الارتقاء باللُّغة من مصاف اللُّغة العادية إلى اللُّغة الشِّعريَّة الأكثر إيحاء وتأثيرًا، ولم يكتف الرّندي بذلك بل نجده يستدعي المكان ليرمز به إلى قيم إيجابيّة مثل الإعلاء من شأن الممدوح من خلال ذكر صفاته من كرم وشجاعة ومروءة أو سلبيَّة بحسب مفهوم السِّياق الشِّعريّ الذِّي وردت فيـه، كما نجده يبكيه ويرثيه إذا ما حلَّت به نوائب الدَّهر أو وقع في أيدي الأعداء كما هو الحال مع الأندلس ومدنها ولاسيما غرناطة التِّي تُعدُّ آخر معاقل المسلمين وأكثرها حصانةً ومناعةً إلّا أنّها لم تَسْلَم من الهجمات الخارجيّة والفتن والحروب الدّاخليّة التيِّ مردُّها صراع الحكَّام على السُّلطة.

كان للمكان دور في بناء القصيدة الشِّعريَّة فتارةً نجد الشَّاعر يستهلُّ قصيدته بالحديث عن جمال طبيعته وما تبعثه في النَّفس الإنسانيَّة من أريحيَّة ونشوة ، وطورًا آخر نجده يخصِّص قصيدة كاملة حوله ممّا أظهر براعة الشَّاعر ومقدرته الفنيَّة مستعينًا بوسائل بلاغيَّة من شأنها تقريب الدّلالة وربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض في قالب شعريّ يتّسم بحسن السَّبك والتَّشكيل موظِّفًا لغة شعريَّة تتّسم بالجدّة والتّنوع فنجد لغة الجمال ولغة الحنين ولغة الشّوق ولغة الرِّثاء...ولاشكَّ في أنَّ هدفه من وراء

هذا التَّنوُّع التَّأثير في المتلقِّي وجعله يتفاعل ذهنيًّا ووجدانيًّا مع نصوصه الشِّعريّة الّتي تعدُّ تعبيرًا صادقًا عن مشاعر الرّندي وما يعانيه من اضطراب وقلق جرّاء ما يحصل ببلاده وموطنه.



خاتمة

خاتمة:

الحمد لله الذّي بنعمته تتمّ الصّالحات والصّلاة والسّلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيّدنا ونبيّنا محمّد عليه أفضل الصّلوات والتّسليم أمّا بعد:

ها نحن نصل إلى نهاية هذا البحث المعنوَن ب: "**التّشكيل الشّعريّ في ديوان أبي البقاء الرّنـدي دراسة جماليّة وفنيّة–** "، وقد تمّ التّوصُّل من خلال تحليل أشعاره المبثوثة في ديوانه إلى جملةٍ من النّتائج الهامّة لعلّ أبرزها:

* يعدُّ أبو البقاء الرّندي من الشُّعراء الأندلسيّن الذّين عبّروا في أشعارهم عن مختلف القضايا السّياسيّة والاجتماعيّة والأدبيّة التّي ميّزت عصر بني نصر المتّسِم بالاضطراب وعدم الاستقرار في قالب شعريٍّ من خلال القصائد التّي نظمَها مادحًا ومفتخرًا تارةً ومُتحسّرًا وراثِيًا طورًا آخر، وكلّ ذلك ضمن إطارٍ فنيٍّ وجماليٍّ.

* إنَّ مصطلح التّشكيل بمفهوماته المتعدِّدة والمتنوّعة والمتشعّبة سواء عند النُّقاد القدامى أو المحدثين أحد العناصر الأساسيّة في تكوين الخطاب الأدبيّ بمتنه النّصيّ، ولابدَّ من إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أراد الباحث فَحص الخطاب في مجاله النّصيّ ومعاينته نقديًا، وربّما لا تصلح أيّة فاعليّة نقديّة، ولا يُكتَب لها النّجاح إن تجاوزت في منهجها النّظر العميق والحيويّ في فضاء التّشكيل ومظاهره للكشف عن خاصيّة الفاعليّة الجماليّة التيّ يكون الخطاب الأدبّي بنصّه المدوَّن قد حقّقها.

* نظم أبو البقاء الرّندي في أغراض مختلفة منها المدح والفخر والرّثاء والحكمة وشعر الغزل الذّي جاء مرتبطًا بمجالس الخمرة، وأغراض أخرى منها الغربة والحنين...أمّا من ناحية البحور الشّعريّة فجاءت معظم قصائد المدح منظومةً على البحر الطّويل، وإذا صحَّ اعتبار العلاقة ضروريّة بين الغرض والوزن ألفينا الرّندي فضّله على بقيّة البحور لكونه شاعر بلاط بني نصر الذّي أنشد قصائد كثيرة في مدح خلفائهم، والإشادة بانتصاراتهم، وهو ما يتطلّب بحرًا يتميّز بوحدات صوتيّة عريضة ممّا يتيح له الفرصة الكاملة لعرض مفاخر ممدوحِيه، أما فيما يتعلّق بالأغراض التّي ظهرت مع تطوّر الحياة، وتغيّر الظُّروف، ولاسيما في الأندلس، وبخاصّة في عصر سيادة غرناطة ومنها: شعر الجهاد، الحنين، رثاء المدن، مجالس الخمرة، وصف الطّبيعة...فزاوج فيها بين البحور الشّائعة والأقلّ استعمالاً مثل: المديد الرّجز، المنسرح...نظرًا لتراوح نفسيّة الشّاعر بين الثّبات تارة، وعدم الاستقرار تارة أخرى.

* لم يكتف الرّندي بنظْم القصائد الطّوال؛ بل جاء الدّيوان غنيًّا بالمقطوعات الشّعريّة والنّتف وحتىّ الأبيات اليتيمة المنظومة على بحور مختلفة:(المنسرح، الرّمل، الخفيف، المتقارب، المديد، الرّجـز

المجتثّ، الهزج) التّي عالج من خلالها أغراضًا متعدِّدة ذات علاقة ببيئته السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والثَّقافيَّة والحضاريَّة.

* نوَّع الرّندي في الجانب الصَّوتيّ والإيقاعيّ من القوافي فجاءت تارةً مطلقةً مُظهِرةً انطلاق مشاعره ولاسيما في أغراض مثل: المدح والفخر، ومقيَّدةً مُظهرةً حالة الأسى والقيْد التّي يمرّ بها ولاسيما في غرض الرِّثاء نتيجة ضياع كثير من المدن الأندلسيَّة وسقوطها في أيدي العدوّ، بالإضافة إلى حروف الرويِّ التّي تنوَّعت بتنوُّع الأغراض والمقاصد الشِّعريَّة، أمَّا فيما يتعلَّق بالموسيقى الدَّاخليَّة فقام بتوظيف جملةٍ من الوسائل الفنيَّة منها؛ التِّكرار بأنواعه، والجناس والتَّصريع، التصدير...

* وظَّف الرّندي في أشعاره المبثوثة في ديوانه جملةً من الوسائل والتِّقنيَّات الفنيَّة والبلاغيَّة ومنها التَّقديم والتَّأخير، الاستعارة، الكناية، التَّشبيه، المقابلة، الصُّورة اللَّونيَّة والتَّناص بأنواعه، وقد أظهرت مثل هذه الوسائل مقدرة الشَّاعر على صوغ المعاني في قالب إبداعيٍّ قادر على التَّأثير في المتلقِّي هذا من جهة ومن جهة أخرى إظهار تأثير البيئة الأندلسيَّة والعصر الذِّي شهده الرّندي على الإنتاج الشِّعريِّ شكلاً ومضمونًا.

* شكَّل المكان بالنِّسبة للرَّندي منظومةً من العلاقات المتشابكة المتَّسمة بالوضوحِ تارةً والغُمُوض طورًا آخر، وقد أظهرت أشعاره مدى ارتباطه بوطنه وتعلُّقه به ولاسيما إذا كان في غربة، فنجده يحنُّ إليه مُظهِرًا شوقَه وألمه لفراقه وناقلاً ،في الوقت نفسه، خلاصةَ تجاربه الشِّعريَّة والشُّعوريَّة، أمَّا إذا حلَّ به مكروهٌ فنجده لا يتوانى في رثائه والبكاء عليه، وخير دليل على ذلك نونيَّته الشَّهيرة في رثاء الأندلس التيِّ أظهرت مقدرته على نقل ما يُعانِيه من حسرة وألمٍ والتَّأثير في المتلقِّي وجَعْلِه يتفاعل معه.

*كان لشعر الطَّبيعة حظٌّ وافرٌ في ديوان الرّندي كيف لا والشَّاعر مُولَع بجمال بلاده الخلاَّب وما فيها من سِحر يؤثِّر في الألباب والنُّفوس، فجاءت أشعاره بمثابة اللَّوحة الفنيَّة التيِّ تفنَّن الرَّندي في رَسْم تقاسِيمِها ومعالمها.

* تبدو عاطفة الشَّاعر ،في معظم قصائده، صادقةً ولاسيما تلك التيِّ يتحدَّث فيها عن حَنِينه وشَوقِه لوطنه، وحُزْنِه إذا ما حلَّت به نوائب الدَّهر وفجائعه.

* اهتمَّ الرّندى بالموروث الشِّعريّ القديم وهذا ما تجلَّى في أشعاره من خلال تناصِه مع أشعار القدامى حرصًا منه على تحريك الجانب النَّفسيِّ والعاطفيّ للمتلقِّي وحمْلِه على مشاركته معاناته والتَّفاعل معه انطلاقًا من اختياره لمكوِّنات الصُّورة وانتقائه نمط تقديمها.

* اشتكى الرَّندي ،في كثير من الأبيات، من الدَّهر وتقلُّبه، فنجده يلُومه ويعاتبه ليخفِّف من وطأة الألم والحرمان الذِّي يشعر به في أرض الغربة، فكانت شكواه متنفَّسًا له ولمشاعره المضطربة في زمنٍ كَثُرت فيه الصِّراعات والمحَن.

* حمل المكان عند أبي البقاء الرّندي طابع الهويَّة الشَّخصيَّة والقوميَّة، ولاسيما في ظلّ الصِّراع على الحكم بين المسلمين والنّصارى زمن سيادة غرناطة، وهي الفترة التيِّ عاش فيها الرّندي وعاصر أحداثها المضطربة، فكان المكان المتحكِّم في ذوق المبدع وأساليبه الفنيّة والبلاغيّة.

* تنوَّعت لغة أبو البقاء الرّندي وتعدَّدت تبعًا للغرض الذي ينظم فيه، فكانت لغة الحبّ ولغة الجمال ولغة الحنين ولغة الرِّثاء.

* التزم الرّندي في نصوصه الشِّعريَّة بالعناصر الفنيّة والجماليّة المعتمدة في تشكيل قصائده والمتمثِّلة في الجانب اللّغويّ والموسيقيّ والتَّصويري التِّي حقّقت لها جانب التَّميّز والجدَّة، حيث جاءت لغته سهلة سلسة ومتنوِّعة تبعًا لتنوُّع الأغراض وتعدُّدّها، في حين اتَّبع في الجانب الموسيقيّ نَهْج الشُّعراء القدامى، فنظم معظم قصائده ومقطوعاته على البحور الطَّويلة، أمَّا في الجانب التَّصويريّ فقد اعتمد بشكل مكثَّف على ألوان من الاستعارة والكناية والمقابلة والتَّشبيه التِّي كانت وسيلته لتحقيق مقاصده الجماليَّة والموضوعاتيَّة مرتكزًا في ذلك على الجانب التَّخييِّلي الذِّي من شأنه شحن ذهن المتلقِّي وجَعْلِه يتفاعل مع أشعاره.

ملــخّــص البـحث

ملخّص

يتمحور موضوع هذا البحث حول التَّشكيل الشِّعري في ديوان أبي البقاء الرّندي، والعناصر المشكِّلة لجماليَّاته من لغة وصوت وموسيقى وإيقاع وصورة ودلالة، ومدى تفاعلها وانسجامها ليغدو النَّصّ الشِّعري وثيقة تاريخيَّة ذات مصداقيّة كَشَف من خلالها الرّندي روح العصر، وما ساده من اضطرابات سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة...

قُسِّم البحث إلى أربعة فصول ومدخل تتقدَّمهم مقدِّمة وتذيِّلهم خاتمة، تمّ التطرّق خلالهم إلى مصطلح التَّشكيل ودلالاته ومضامينه وعناصره، بالإضافة إلى الوقوف عند جماليَّات التَّشكيل الصَّوتي والإيقاعي والبلاغي في الدِّيوان، ومدى تفاعل الشَّاعر مع المكان من خلال تضارب مشاعره بين الحنين والشَّوق والنّفور من جهة، والإعجاب والتغنِّي بجمال طبيعته من جهة أخرى.

أما فيما يتعلَّق بالمنهج، فقد تمّ اعتماد المنهج الجمالي الفنِّي لكونه الأنسب لعمليّتي الشَّرح والتَّحليل، وإبراز الجوانب البلاغيّة والصّوتيّة والإيقاعيّة هذا من جهة، ولتوافقه مع طبيعة الموضوع من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحيّة: الشِّعر–التَّشكيل–أبو البقاء الرّندي–اللّغة–الإيقاع–الصّورة.

Résumé

Le thème central de cette recherche sur la composition de la poésie dans le diwan ABOU-ELBAKA ARENDI , et les éléments du problème de langue esthetique et la voix, la musique le rythme et l'image et l'importance et l'étendue de leur interaction et la cohérence de devenir texte poétique crédible a révélé un document historique qui l'esprit ARANDI de l'âge, et les maîtres de l'agitation politique et sociale et économique ...

section de recherche en quatre chapitres et l'entrée, la tête Présentation , les toucher à la formation et ses connotations et son contenu et les éléments du terme, en plus du support lorsque l'esthétique de modulation de la voix et de la rhétorique rythmique de l'ISC, et l'étendue de la position par les sentiments contradictoires entre la nostalgie et le désir et l'aversion d'une part l'interaction du poète, et l'admiration Et chantez la beauté de la nature d'un autre côté.

En ce qui concerne le programme, le programme a été adopté pour l'esthétique technique étant mieux adaptée aux processus d'explication et d'analyse, et de mettre en évidence les aspects rhétoriques et acoustiques du rythme circadien d'une part, et sa compatibilité avec la nature du sujet de l'autre.

Mots-clés: poésie - composition - Abou albaqua arandi - Langage - Rhythm – Image.

Abstract:
The theme of this research is the poetic composition of Abu Al-baqua- arandi , and the elements of its aesthetics of language, voice, music, rhythm, image, and significance, and the extent of their interaction and harmony. The poetic text becomes a reliable historical document through which the Rundi revealed the spirit of the times and political, social and economic turmoil. .
The research section is divided into four chapters and the introduction of their introduction is preceded by an introduction and a final introduction. They were discussed in terms of the composition, its implications, its contents and its elements, in addition to standing up to the aesthetics of the vocal and rhythmic composition and the calligraphers in the office and the extent of the poet's interaction with the place through his feelings of nostalgia, nostalgia, And sing the beauty of nature on the other hand.

As for the curriculum, the artistic aesthetic approach has been adopted for being the most suitable for the analysis and analysis processes, and to highlight the rhetorical, vocal and rhythmic aspects on the one hand and its compatibility with the nature of the subject on the other hand.
Key words: the poetic - composition - Abu albaqua arandi - Language - Rhythm - Image..



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم. رواية ورش عن نافع المدني.

*ديوان أبي الطّيب صالح بن شريف الرّندي. تحقيق ودراسة:حياة قارة. دار الوفاء لدنيا الطِّباعة والنَّشر، ط2010،1 ص:179.

أ- المصادر:

* الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدِّين بن الخطيب. تحقيق. محمّد عبد الله عنّان، مكتبة الخانجي القاهرة، ط2،ج1.

* أخبار العصر في انقضاء دولة بني نصر(مؤلف مجهول) : تر/ حسين مؤنس. الزّهراء للإعلام العربي القـاهرة ط1، 1991.

* أسرار البلاغة: عبد القاهر الجورجاني.اسطنبول،ط2،1954.

*الأغاني: الأصفهاني. تحقيق وإشراف: لجنة من الأدباء، دار الثَّقافة، بيروت، ط5، 1984، 130/02.

* البيان والتبيِّن: الجاحظ (ت. 255هـ). دار ومكتبة الهلال،ج1، بيـروت، (دط)، 1423هـ .

* تاريخ قضاة الأندلس : ابن الحسن النّباهي.تحقيق وتقديم. مريم قاسم الطّويل. دار الكتب العلميّة بيروت،ط1 1995.

* تحليل الخطاب الشّعري (إستراتيجيّة التّناص): محمّد مفتاح. المركز الثَّقافي العربي، الدّار البيضاء بيروت، ط3، 1992.

* الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. تحقيق. عبد السّلام هارون، ج3، القاهرة، 1954.

* دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجورجاني. قرأه وعلَّق عليه، محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، 1989.

* الرّوض المعطار في خبر الأقطار: محمّد بن عبد المنعم الحميري. تحقيق.إحسان عبّاس، مكتبة لبنان،ط 2، 1984 .

* الشِّعر والشُعراء: ابن قتيبة. تحقيق وشرح. أحمد محمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر (دط)،(دت).

* العمدة في صناعة الشِّعر ونقده: أبو عليّ الحسن بن رشيق القيرواني. تحقيق وشرح، محمّد مفيد قميحة،ج1، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان.

* عيار الشّعر: محمّد أحمد بن طباطبا العلوي.شرح وتحقيق: عبّاس عبد السّاتر، لبنان، ط2 1426هـ-2005م.

* كتاب البديع: أبو العبّاس عبد الله بن المعتزّ(ت.399هـ). شرح وتحقيق: عرفان مطرجي. مؤسسّة الكتب الثّقافيّة،ط1433،1هـ-2012م ص:36.

* كتاب الصّناعتين: أبو هلال العسكري. تحقيق. علي البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، 1986

* كناسة الدّكان بعد انتقال السّكان: لسان الدّين بن الخطيب. تر/ محمد كمال شبانة. الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة.

* اللّمحة البدريّة في الدّولة النّصريّة: لسان الدّين بن الخطيب.منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط2، 1987 ص: 21.

* المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر: ابن الأثير ضياء الدّين (ت. 637هـ). قدّم له وحقّقه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (دت).

*المغرب في حُلى المغرب: ابن سعيد الغرناطيّ الأندلسيّ. وضع حواشيه. خليل المنصور، منشورات محمّد علي بيضون،ج2، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان.

*مفتاح العلوم: السّكّاكي(ت.626هـ). ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان، ط2، 1407هـ-1987م.

*مقدّمة ابن خلدون. تحقيق.عليّ عبد الواحد وافي، دار النّهضة،ج2، مصر .

* منهاج البلغاء: حازم القرطاجني.تحقيق: محمّد الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط1986،3، ص:249

* نبذة العصر في أخبار ملوك بني نصر. تسليم غرناطة ونزوح الأندلسيّين إلى المغرب. ضبطه وعلّق عليه. ألفريد البستاني.مكتبة الثّقافة الدّينية، ط1، 1423هـ، 2002م، ص:2.

* نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزّمان. إسماعيل بن يوسف بن محمّد ابن الأحمر. تحقيق. محمّد رضوان الدّاية، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، بيروت، 1967، ص:296.

* نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب:أحمد بن محمّد المقري التّلمساني.تحقيق. إحسان عبّاس،دار صادر،1988 147/01.

ب- المراجع:

* ابن زهر الحفيد وشّاح الأندلس: فوزي سعد عيسى.منشأة المعارف،1983 .

* الاتّجاه الوجداني في الشعر العربي الماصر: عبد القادر القط، دار النهضة، بيروت، 1987

* آخر بني سراج: الفيكونت. درشاتوريان. تر/ شكيب أرسلان، مطبعة المنار، مصر 1925 .
* الأدب العربي في الأندلس: عبد العزيز عتيق. دار الآفاق العربية، القاهرة.
* الأدب ومذاهبه: محمّد مندور. نهضة مصر، 2004.
* أزمة المصطلح في النَقد القصصي: عبد الرَّحيم محمّد. مجلّة فصول، مج 7، ع3و4، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، سبتمبر، 1987.
* أساطير العالم القديم: كارم محمود عزيز. مكتبة النافذة، ط1، 2007.
* الاستعارة في محطَّات يونانيَّة وعربيَّة وغربيّة: محمّد الوليّ.منشورات دار الأماني، الرّباط، ط1 1426هـ-2005م.
*الاستعارة في النَّقد الأدبي الحديث. الأبعاد المعرفيَّة والجماليَّة: يوسف أبو العدوس. الأهليَّة للنَّشر والتَّوزيع، 1997.
* الأسلوب: دراسة بلاغيَّة تحليليَّة لأصول الأساليب الأدبيَّة: أحمد الشَّايب. مكتبة النَّهضة المصريَّة ط8، 1413هـ- 1993م.
* الأسس الجماليّة العربي: عز الدّين إسماعيل. دار الفكر العربي، القاهرة،1992.
* الأسطورة والتّراث: سيد القمني. المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999.
* الأسطورة في الشِّعر العربي: يوسف حلاوي. دار الحداثة للطِّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان، 1992 ط1.
* الأسلوب الكنائي في القرآن الكريم: سندس عبد الكريم هادي. مجلَّة كليَّة الآداب، ع97.
* الأسلوب الكنائي نشأته- تطوّره- بلاغته:محمود السيد شيخون. مكتبة الكليّات الأزهريّة القاهرة، ط1، 1398هـ-1978م.
*الأسلوبيَّة وثلاثيَّة الدَّوائر البلاغيَّة: عبد القاهر عبد الجليل. دار صفاء للنَّشر والتَّوزيع، عمّان، ط1 2002.
* أصول البلاغة:كمال الدِّين ميثم البحراني. تحقيق. عبد القادر حسين، دار الشّروق،1401هـ-1981.
*الأعياد في مملكة غرناطة: أحمد مختار العبادي.مجلّة معهد الدِّراسات الإسلاميّة.مدريد 1970،م15.
* الاغتراب سيرة ومصطلح: محمود رجب. دار المعارف، الاسكندريَّة، 1978.

* أهدى سبيل إلى علمي الخليل. العروض والقافية: محمود مصطفى.شرح وتحقيق.سعيد محمَّد اللّحام، عالم الكتب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع بيروت- لبنان، ط1، 1417هـ-1996م.
* أوزان الشِّعر: مصطفى حركات.الدَّار الثَّقافيَّة للنَّشر، القاهرة، ط1، 1418هـ- 1998م.
*الإيقاع الدّاخلي في القصيدة المعاصرة" بنية التّكرار عند البيّاتي نموذجا": هدى الصحناوي. مجلّة جامعة دمشق، مج30، ع1و2، 2014 .
*البلاغة الاصطلاحيَّة: عبده عبد العزيز قلقيلة. دار الفكر العربي،ط3، 1412هـ-1992م.
*البلاغة والتَّطبيق: أحمد مطلوب /كامل حسن البصير. وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، العراق ط1، 1982.
*بناء الصُّورة الفنيَّة في البيان العربي: كامل حسن البصير. مطبعة المجمّع العلمي العراقي، بغداد 1987.
* بناء لغة الشِّعر: جون كوين. تر/ أحمد درويش، مكتبة الزّهراء، القاهرة، 1985.
* بنية القصيدة الجاهليَّة- دراسة تطبيقيّة في شعر النَّابغة- : علي مراشدة. عالم الكتب الحديث إربد الأردن، ط1، 2006.
* بنية القصيدة الجاهليّة –الصّورة الشعرية لدى امرئ القيس: ريتا عوض. دار الآداب، بيروت، ط1 1992.
* بنية اللغة الشعرية: جون كوهن.تر/محمد الولي ومحمد العمري.دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 1986.
* تاريخ الأدب الأندلسيّ: محمّد زكريّا عنّاني. دار المعرفة الجامعيّة، 1999.
* تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزّيات. دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2.
* التّاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة 92هـ-897هـ: عبد الرحمن علي الحجي.دار القلم،دمشق، بيروت، ط2، 1981.
*تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس: خليل إبراهيم السّامرائي وآخرون.دار الكتب الوطنيّة، ليبيا ط1.
*التَّشبيه البليغ هل يرقى إلى درجة المجاز. عرض ونقد: عبد العظيم إبراهيم المطعني. مكتبة وهبة (دط)،(دت)، المقدّمة.
* التَّشكيلات الإيقاعيَّة في ديوان أبي الطيِّب المتنبِّي. دراسة إحصائيَّة تحليليَّة: أحمد محمَّد الصّغير. كليّة دار العلوم.

* التصوير الفني في القرآن: سيد قطب. دار المعارف، القاهرة، ط10، دت.
* تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: نعيم حسن اليافي. منشورات اتحاد الكتاب العرب 1983.
* التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل.دار العودة، بيروت، ط4، 1981.
*التّكرير بين المثير والتّأثر: عزّ الدّين علي السّيد، عالم الكتب، ط2، 1407هـ- 1986م.
* التّناص في الشّعر العربي الحديث البرغوثي نموذجًا: حصّة البادي.دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، ط1430،1هـ-2009م.
* جماليّة التّشكيل اللّغويّ في تغريبة خالد أبو خالد:سامية عليوي. الملتقى الدّولي الرّابع في الأدب والمنهج، التّأسيس المنهجي للدّراسات النّصيّة جامعة 8 ماي 1945، كليّة الآداب واللّغات، 25 26 أكتوبر 2011.
* جماليّات التّشكيل اللّوني في القرآن الكريم. ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديثة، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
* جماليات المعنى الشّعري- التّشكيل والرؤيا-: عبد القادر الرباعي. دار جرير للنّشر والتـوزيع، ط1 1430هـ-2009م.
* جماليات الأسلوب(الصورة الفنية في الأدب العرب): فائز الداية. دار الفكر، بيروت، لبنان 1996.
* الحضارة العربيّة الإسلاميّة في الأندلس: محمّد مكّي. منشورات مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت،ط1، 1998.
* الحمراء قصّة أثر الحضارة العربيّة الثّقافي والاجتماعي على الأندلس واسبانيا: واشنطن إيرفينغ.تر/ هاني يحي نصري.ط1، 1996،ج1، مركز الإنماء الحضاري، حلب.
* الحنين والغربة في الشّعر العربي- الحنين إلى الأوطان-: يحي الجبوري. دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع ط1، 1428هـ-2008م.
* الحنين إلى الأوطان: الجاحظ.دار الرّائد العربي، بيروت- لبنان،ط2، 1402هـ-1982.
* دراسات أندلسيّة في الأدب والتّاريخ والفلسفة: الطّاهر أحمد مكّي. دار المعارف، ط3، 1987 .
* دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزّيات. مطبعة عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1976، ص: 62-63.
* دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف. دار الأنلس، بيروت، لبنان، ط3، **1983**.

* دراسات في النّص والتناصيّة:ترجمة وتقديم وتعليق. محمد خير البقاعي. مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1998.

* دراسات في سيكلوجيّة الاغتراب: عبد اللّطيف خليفة. دار غريب، القاهرة، ط1، 2003.

* دراسات في النَّقد العربي: عثمان موافي. دار المعرفة الجامعيَّة، ط3، .2000

* الدَّهر في الشِّعر الأندلسيّ – دراسة في حركة المعنى-:لؤي علي خليل. دار الكتب الوطنيّة، ط1 أبو ظبي، 2010.

* رثاء النَّفس في الشِّعر الأندلسيِّ: مقداد رحيم. جهينة للنَّشر والتَّوزيع، 1433هـ- 2012م.

* الرّمز والقناع في الشِّعر العربي الحديث (السّياب ونازك والبيّاتي): محمّد علي كندي. دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، 2003.

* الرؤيوي/ الأسطوري: عبد القادر فيدوح، جامعة البحرين، كليّة الآداب.

* زمن الشعر: أدونيس. مطبعة دار العودة، بيروتن لبنانن ط2، 1978.

* السّجن في الشّعر الفلسطينيّ: فايز أبو شمالة. المؤسّسة الفلسطينيّة للإرشاد القومي، رام الله ط2003،1، ص: 480.

* الشَّاعران المتشابهان الشَّابي والتجاني: أبو القاسم محمَّد بدري. دار المعارف، القاهرة، 1959.

*شرح المعلَّقات العشر: الإمام أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزّوزني. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، 1983.

* شعر التّجديد في القرن الثّاني الهجري: حافظ الرقيق. دار صامد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2003

* شعر الحرب في العصر الجاهلي: علي الجندي. دار الفكر العربي.

* شعر الطَّبيعة في الأدب الأندلسيّ: جودت الركابي. دار المعارف، مصر، ط2، 1966.

* الشِّعر والتّشكيل. جماليّة القراءة والدّلالة: حسن لشقر.(دط)، (د ت).

*الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية: عز الدين إسماعيل. دار العودة، بيروت ط3،1981.

*شعرنا القديم والنّقد الجديد: وهب روميّة.المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب،الكويت،1996

*شعريَّة الخطاب في التُّراث النَّقدي والبلاغي: عبد الواسع أحمد الحميري. المؤسسّة الجامعيّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، ط1، 1425هـ-2005م.

* شعريَّة المشهد في الإبداع الأدبيّ: حبيب مونسي. دار الغرب للنَّشر والتَّوزيع،(دط)،2003.

* الصّورة الفنيّة في شعر زهير بن أبي سلمى الرّؤيا والتّشكيل: عبدّ القادر الرباعي. عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط 1، 2015 ص:196.
*الصَّنعة الفنيَّة في شعر المتنبي: صلاح عبد الحفيظ. دار المعارف، ط1، 1983.
* الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري: علي البطل. دار الأندلـس 1980.
* الصورة في التشكيل الشعري: سمير علي سمير الدليمي. ط1، 1990.
* الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور. دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط3، 1983.
* الصّورة الفنيّة في الشِّعر العربي حتّى أواخر القرن الثاني الهجري: علي البطل. دار الأندلـس 1980
*- الصّورة الفنيّة في شعر الطّائيين: وحيد صبحي كبابة. اتّحاد الكتّاب العرب، سورية، 1999
* الصّورة الشِّعريَّة في الخطاب البلاغيّ والنَّقدي: الولي محمّد. المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1 1990.
* الصُّورة الأدبيَّة: مصطفى ناصف. دار الأندلس، بيروت، لبنان، دط، دت.
* الصورة الأدبية تأريخ ونقد:علي علي صبح.دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (دت)، ص:5.
* الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح.المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:
*- الصُّورة الشِّعريَّة في النَّقد العربي الحديث:بشرى موسى صالح. المركز الثَّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:3.
* الصّورة الشِّعريّة: لويس سيل. تر/ أحمد ناصيف الجنابي وآخرين، مؤسّسة الخليج، 1984، ص: 81.
* الصّورة الفنيّة في النّقد الشِّعري: عبد القادر الرباعي. دراسة في النّظريّة والتّطبيق. دار العلوم، الرّياض، 1984، ص: 85.
* الصّورة في الشِّعر العربي حتىّ أواخر القرن الثّاني الهجريّ: علي البطل. دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981، ص: 8.
* الصّورة الفنيّة في الشِّعر الأندلسيّ في عهدي المرابطين والموحّدين: عبد القادر قرش. رسالة دكتوراة دولة، جامعة الجزائر، 1992-1993 ص: 127.
* الصّورة الشِّعريّة: داي لويس.تر/ مجموعة من الأساتذة، دار الرّشيد، بغداد، دط، 1982.

*الصّورة الشِّعريّة وحسّيّة الإدراك: صياح لخضاري. جامعة تلمسان، الجزائر.

*الصّورة الشِّعريّة في النّقد العربي الحديث: بشرى موسى صالح. المركز الثّقافي العربي، ط1، 1994.

*الصّورة الذِّهنيّة (دراسة في تصوّر المعنى): سمير أحمد معلوف. مجلّة دامعة دمشق، مج 26، العدد 1و2، 2010.

* الصّورة الشِّعريّة في شعر يحي بن حكم الغزال الأندلسيّ: محسن إسماعيل محمّد. جامعة غرناطة 2003.

* العروض وإيقاع الشِّعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علميّة-: سيّد البحراوي. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1993.

* علم الإشارة السِّيميولوجيا: بيير جيرو. تر/ منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3 2007.

* علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق. دار النَّهضة العربيَّة للطِّباعات والنَّشر، بيروت، 1407هـ- 1987.

* علم اللّغة العام: فرديناند دي سوسير.تر/يوسف عزيز، دار الكتب للطِّباعة والنّشر، الموصل 1988

* علم المعاني: دراسة بلاغيَّة ونقديَّة لمسائل المعاني: عبد الفتَّاح البسيوني.ج1، مكتبة وهبة .

* علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع: أحمد مصطفى المراغي. دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان ط3،1414هـ-1993م.

* عناصر الإبداع الفنيّ في شعر عثمان أبو غريبة: نبيل خالد أبو علي، إتّحاد الكتَّاب الفلسطينيِّين القدس، 1999.

*عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد. مكتبة ابن سينا، ط4، 2000.

* غرناطة في ظلّ بني الأحمر: فرحات يوسف شكري. المؤسّسة الجامعيّة للنّشر والتّوزيع، بيروت ط1 1982.

* الفتن والنّكبات الخاصّة وأثرها في الشِّعر الأندلسيّ. فاضل فتحي محمّد والي. دار الأندلس للنّشر والتّوزيع، ط1 1417هـ-1996 م.

* فلسفة الجمال: محمد زكي العشماوي. دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت،1981.

* فلسفة المكان في الشِّعر العربي- قراءة موضوعاتيّة جماليّة-: حبيب مونسي. من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

* فنّ التّشبيه. بلاغة-أدب-نقد: علي الجندي. مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ط1، 1952.
*فنّ الجناس- بلاغة، أدب، نقد-: علي الجندي، دار الفكر العربي.
*الفنّ ومذاهبه في الشِّعر العربيّ : شوقي ضيف. دار المعارف، القاهرة، ط11.
* فنّ الشِّعر: إحسان عبّاس. دار الثقافة، بيروت،ط3، (دت) .
* الفنون والإنسان. مقدّمة موجزةٌ لعلم الجمال: أروين أدمان. تر/مصطفى حبيب، مكتبة مصر القاهرة.
* في البلاغة العربيّة- علم البديع-: عبد العزيز عتيق. دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان.
*في البلاغة العربيَّة. علم البيان:عبد العزيز عتيق. دار النَّهضة العربيَّة للطِّباعة والنَّشر، بيروت 1405هـ- 1985م.
*في البلاغة العربيَّة - علم المعاني-: عبد العزيز عتيق. دار النَّهضة العربيَّة، بيروت- لبنان ط1430،1هـ-2009.
*في تقنيّات التّشكييل الشِّعري واللّغة الشِّعريّة: ثائر العذاري. رند للطِّباعة والنّشر والتّوزيـع، ط1 2010.
* في حداثة النّص الشِّعريّ دراسة نقديّة:علي جعفر العلاق، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2003.
*في سيمياء الشّعر القديم.دراسة نظريَّة وتطبيقيَّة: محمّد مفتاح.دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، 1409هـ- 1989م.
* في العروض والقافية: يوسف بكَّار. دار الرَّائد، ط1.
* قدامة بن جعفر والنّقد الأدبي: بدري طبانة. مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط3، 1969.
* القصيدة التَّشكيليّة في الشّعر العربيّ: محمّد نجيب التلاوي. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2006.
* قضايا الشِّعر المعاصر: نازك الملائكة. منشورات مكتبة النّهضة، ط3، 1967
* قضايا النَّقد العربي قديمها وحديثها: دواد غطاشة وحسين راضي، دط، 2000.
* القواعد العروضيَّة وأحكام القافية العربيَّة: محمَّد بن فلاح المطيري. تقديم: سعد بن عبد العزيز مصلوح/ عبد اللَّطيف بن محمَّد الخطيب. مكتبة أهل الأثر، ط1، 1425هـ- 2004م.
* كتاب القوافي: القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله. ابن المحسن التنوخي، تحقيق. عوني عبد الرّؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978.
* كشَاف اصطلاحات الفنون: علي محمّد فاروق التّهاوني. تحقيق. لطفي عبد البديع،ج1، القاهرة.

*الكناية والتّعريض: أبو منصور عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل الثّعالبي (ت.329هـ). دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطِّباعة والنّشر والتّوزيع، 1998.
*اللسانيات والرواية.روجر فاولر.تر/لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر، الدار البيضاء المغرب،ط1 .1977
* لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية،دط، 2003.
* لغة الشِّعر العربي: عدنان قاسم، دار الفلاح، الكويت، ط1، 1989.
* اللّغة العليا: أحمد المعتوق. المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1،2006.
* اللّغة والمعنى والسِّياق: جون لاينز. تر/عبّاس الطّارق، دار شؤون الثّقافة، بغداد، ط1، 1987
* محطّات أندلسيّة. دراسات في التّاريخ والأدب والفنّ الأندلسي: محمد حسن قجّه. الدّار السّعوديّة للنّشر والتّوزيع ط1، 1985.
* محنة العرب في الأندلس:أسعد حومد. المؤسّسة العربيّة للدِّراسات والنّشر، ط2، 1988.
*محنة مسلمي الأندلس عشيّة سقوط غرناطة وبعدها. محمّد عبده حتامله. مطبعة دار الشّعب عمّان- الأردن، ط1 1397هـ- 1977م.
* معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب: مجي وهبة/ كامل المهندس. مكتبة لبنان، بيروت
* من المشرق والمغرب. بحوث في الأدب:شوقي ضيف.الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، ط1 1419هـ-1998م.
* مدخل إلى البلاغة العربيَّة: علم المعاني- علم البيان- علم البديع: يوسف أبو العدوس. دار المسيرة للنَّشر والتَّوزيع والطِّباعة، ط1، 1427هـ- 2007م.
*مدخل إلى علم الأسلوب: محمّد شكري عيّاد.دار العلم للطِّباعة والنّشر، الرّياض، ط1، 1982.
*مدخل إلى علم الجمال الأدبي: عبد المنعم تليمة. دار الثَّقافة للطِّباعة والنَّشر، القاهرة، 1978 .
* المختار من علوم البلاغة والعروض: محمَّد عليّ سلطاني. دار العصماء، ط1، 1427هـ- 2008م.
* المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الرُّموز والكتابات والصُّور: عبد الله الطّيب.دار الفكر للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت ط03،1970،910/1.
*المرشد الوافي في العروض والقوافي: محمَّد بن حسن بن عثمان. دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنان،ط1، 1425هـ- 2004م، ص: 28.

* مشكلة الإنسان: زكريًّا إبراهيم. مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1959، ص:102.
*مطلع القصيدة العربيّة ودلالته النّفسيّة: عبد الحليم حفني. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987.
* مظاهر الأسطورة: مرسيا الياد. تر/ نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 1991.
* مفهوم الصورة الشعرية: عبد الحميد قاوي. جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، موقع منتديات مكتبتنا العربية.
* مقدِّمة القصيدة العربيَّة في الشِّعر الجاهليّ: حسين عطوان. دار المعارف بمصر.
*مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم حسن اليافي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982.
* المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر: إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلميَّة بيروت، لبنان، 1411هـ-1991م، ص: 11.
*من الصّورة إلى الفضاء الشِّعريّ: دزيرة سقال. دار الفكر اللّبناني، ط1، 1993.
* المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمَّد القاسم السجلماسي.تقديم وتحقيق:علال الغازي مكتبة المعارف، الرّباط، ط1، 1401هـ-1980م.
*موسيقى الشِّعر : ابراهيم أنيس. ط6، 1988.
*النَّص الغائب. تجليَّات التَّناص في الشِّعر العربي-دراسة-:محمَّد عزَّام.منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب،دمشق،2001.
*نصوص عن الأندلس : من كتاب ترصيع الأخبار وتنويع الآثار، والبستان في غرائب البلدان والمسالك إلى جميع الممالك: أحمد بن عمر بن أنس العذري المعروف بابن الدّلائي. تحقيق. عبد العزيز الأهواني.
*نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: تامر سلوم. دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983.
*النَّقد الأدبي الحديث: محمَد غُنيمي هلال. دار نهضة مصر، القاهرة، دت.
*النّقد والحداثة: عبد السّلام المسدِّي. المطبعة العربيّة ، تونس، ط2، 1989.
*النّوازل الكبرى في التّاريخ الإسلامي: فتحي زغروت. الأندلس الجديدة للنّشر والتّوزيع،ط1 2009.
* الوجه الجميل في علم في الخليل: أبو سعيد شعبان بن محمَّد القرشي الآثاري، ألفيّة في العروض والقوافي، نُشِرَ لأوَّل مرَّةٍ، تحقيق. هلال ناجي عالم الكتب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت- لبنان ط1، 1418هـ- 1998م.

*الوطن في الشِّعر العربي من الجاهليَّة إلى نهاية القرن الثَّاني عشر الميلادي: وهيب طنوس.ط1 1975-1976.

المجلات والدوريات: *

* أدب الحكمة والأمثال عند العرب: جمال أغزول (المملكة المغربيَّة). مجلَّة التَّقوى، مج20، ع10-11، محرّم.صفر. ربيع الأوّل.1429هـ شباط.آذار/ فبراير.مارس.2008م.

*الأسس النقدية في كتاب الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفقنية لعز الدين إسماعيل: فاروق مغربي. مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، ع7، 1390هـ-2011م.

*الاغتراب: مجلّة عالم الفكر، مج10، ع1، أفريل، ماي، جوان، 1979.

*الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر(دراسة ونقد): علي أكبر محسني. رضا كياني. مجلّة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصليّة محكمة، ع12، 1391هـ-2013م.

*باعث العاطفة في حقول التّراجيديّا في الشِّعر الأندلسيّ:أمل صالح رحمة/ حميدة صالح البلداوي. مجلّة البحوث التّربويّة والنَّفسيَّة، ع17.

* بلاغة أساليب التَّحيَّة في الشِّعر العربيّ: محمَّد بن علي الصَّامل. مجلَّة جامعة أمّ القرى لعلوم الشَّريعة واللُّغة العربيَّة وآدابها، ج16، ع28 شوَّال 1424هـ.

*البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمّد الغماري (التَّوازي والتّكرار): وهاب داودي. مجلّة المخبر، أبحاث في اللُّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014.

*بنية التَّوازي في قصيدة فتح عموريّة: إبراهيم الحمداني. مجلّة كليّة التّربية الأساسيّة، جامعة بابل ع13، أيلول 2013.

* بنية الصّورة الفنيّة في الشِّعر الحديث (الحرّ). نازك الملائكة أنموذجًا، رائد وليد جرادات، مجلّة جامعة دمشق، مج29، العدد 1و2، 2013 .

* بنية الكناية.دراسة في شبكة العلاقات الدّلاليّة: جاسم سليمان الفهيد.المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، ع88.

* بنية النّص الكبرى: صبحي الطعان. مجلّة عالم الفكر، مجلّد 23، ع1و2، 1994.

* تشكيل اللّغة الشِّعريّة. مرثيّة أبي البقاء الرّندي أنموذجا. منذر ذيب كفافي. مجلّة مقاليد، ع7 ديسمبر، 2014.

* التَّشكيل اللَّوني في شعر أبي تمّام: إبراهيم الحاوي. المجلَّة العربيَّة للعلوم الإنسانيَّة، مجلس النَّشر العلمي، جامعة الكويت، السّنة 15، 1997 ع59.

* التّشكيل اللّغوي في شعر السِّجن عند أبي فراس الحمداني: عبّاس علي المصري. مجلَّة جامعة الأقصى(سلسلة العلوم الإنسانيَّة)، المجلد 13 العدد1، يناير، 2009.
* التّشكيل الموسيقيّ في شعر أبي القاسم الشّابيّ: كوثر هاتف كريم. مجلة كليّة التّربية للبنات للعلوم الإنسانيّة، ع13، السّنة السّابعة 2013.
* التلقِّي البصري للشِّعر. نماذج شعريّة جزائريّة معاصرة: خرفي محمّد الصّالح. جامعة جيجل، الملتقى الدّولي الخامس بعنوان "السِّيمياء والنّص الأدبيّ".
* التَّناص في الثَّقافة العربيَّة المعاصرة دراسة تأصيليَّة في ببليوجرافيا المصطلح:إبراهيم عبد الفتَّاح رمضان، مجلَّة الحجاز العالميَّة المحكّمة للدِّراسات الإسلامية والعربيَّة، ع5، محرم 1435هـ- نوفمبر ،2013 ، قسم اللُّغة العربيَّة، كليَّة الآداب، جامعة المنوفيَّة.
*الجمال اللَّوني في الشِّعر العربيّ من خلال التنوُّع الدّلالي: ليلا قاسمي حاجي آبادي/ مهدي ممتحن. مجلَّة فصليَّة دراسات الأدب المعاصر السّنة الثَّالثة، ع9.
* جماليَّة التَّشكيل العروضيّ والإيقاعيّ للبحر الطَّويل: خلف خازر الخريشة. مجلَّة دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، المجلَّد 41، ملحق 2 2014.
*الجماليّة في النّص الشّعريّ: مطوَّلة بلقيس أنموذجا: وسام محمّد منشد الهلالي، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التربويّة، العددان 3و4، مج6، 2007.
* دور ظاهرة التّكرار في تشكيل صورة الحرب في الشِّعر الفارسي والعربي في الرّبع الأخير من القرن العشرين: هاشم محمّد هاشم/مريم جلائـي مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكمة، ع20، 2015.
* رأي ابن رشيق القيرواني في بنية القصيدة ومكانته في النَّقد الأدبيّ: صالح مفقودة. مجلّة العلوم الإنسانيَّة، جامعة محمَّد خيضر، بسكرة، كليَّة الآداب والعلوم الاجتماعيَّة، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، ع4، ماي 2003.
* ظاهرة التَّناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا: علاء الدِّين رمضان السيد. المؤتمر العلمي الدُّولي الأوَّل، كليَّة اللُّغة العربيَّة بأسيوط، جامعة الأزهر.
*سيميولوجيا الألوان وحساسيّة التّعبير الشّعري عند صلاح عبد الصّبور: حنان بومالي. قسم اللّغة والأدب العربي، معهد الآداب واللّغات المركز الجامعي ميلة، الجزائر، مجلّة الأثر، العدد 23، ديسمبر 2015.

* الشّعر والنّاقد من التّشكيل إلى الرّؤيا: وهب روميّة. عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافيّة شهريّة يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990، ع331.
* شكوى الدّهر في الشِّعر الجاهليّ: عارف عبد الله محمود.مجلّة ديالي، ع57، 2013.
* الصُّورة البيانيَّة عند شعراء السُّجون في العصر العبَّاسي: عبّاس علي المصري. مجلّة جامعة الخليل للبحوث،مج4، ع1، 2009.
* الصّورة الشِّعريَّة: جابر عصفور. مجلّة المجلة، عدد 1254، مارس، 1976
*الصُّورة الشِّعريَّة(المتن الجاهلي تشكيل جمالي: شريف بشير أحمد. مجلّة جذور، ع**23**، **1427**هـ-**2006**م.
* الصُّورة الشِّعريَّة من التَّشكيل الجماليّ إلى جماليَّات التَّخيِّل: ابتسام دهينة. مجلَّة كليَّة الآداب واللُّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة ع10و11، جانفي وجوان، 2012.
*الطَّبيعة الأندلسيَّة وأثرها في استثمار اللَّون الشِّعري: لؤي صيهود فواز. مجلَّة كليَّة التَّربية الأساسيَّة جامعة ديالي، كليَّة التَّربية الرّياضيَّة ع2012،73.
*الطَّبيعة في معترك الشِّعر الجاهليّ قراءة في جماليّات الصُّورة: ليلى جودي. مجلّـة الآداب واللُّغات مجلّة دوليّة محكّمة تصدر عن كليّة الآداب واللّغات بجامعة الأغواط، الجزائر، ع17، جانفي 2016.
*ظاهرة التَّقابل في علم الدّلالة:أحمد ناصيف الجنابي. مجلَّة آداب المستنصريَّة. مجلَّة تصدرها كليَّة الآداب بالجامعة المستنصريَّة، ع10، 1984-1985.
* ظاهرة التَّقديم والتَّأخير في اللُّغة العربيَّة: فضل الله النّور علي. مجلَّة العلوم والثَّقافة، جامعة السُّودان للعلوم والتُّكنولوجيا، كليَّة اللُّغات، مج12 نوفمبر 2012.
*ظاهرة الشِّعري في التَّشكيلي (شاكر حسن السّعيد بين أبجديَّة الحرف وشعريَّة اللَّون): أسامة الشحماني. جريدة القدس العربي ع**4694**،السّبت/ الأحد، حزيران، **2004**.
*علاقة اللَّون بالصُّورة الشِّعريَّة في شعر ابن خفاجة الأندلسيّ(450هـ-533هـ): زاهر بن بدر الغسيني (جامعة السُّلطان قابوس، سلطنة عمّان.
*العناصر اللّغويّة ودورها في صياغة المعنى من خلال" هل تذكر" لفدوى طوقان: سهل ليلى، كليّة الآداب واللّغات، قسم الآداب واللّغة العربيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة.
* القافية في شعر بلقاسم خمّار: عبد المجيد دقياني. كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة جامعة محمَّد خيضر، بسكرة، مجلَّة العلوم الإنسانيَّة، العدد11، ماي، 2007.

* قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدةالقديمة: فاطمة دحية. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والادب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ع6، 2010.

* قضيّة اللّفظ والمعنى: عادل هادي حمادي العبيدي. كليّة الآداب، جامعة الأنبار، مجلة الأستاذ ع201، 1433هـ-2012م.

* اللَّون ودلالته في مجموعة (عبر الحائط في المرآة) لحسب الشِّيخ جعفر: وسام محمّد منشد الهلالي. مجلَّة القادسيَّة للعلوم الإنسانيَّة، كليَّة التَّربية جامعة القادسيَّة، مج12، ع1، 2009.

* مجلَّة إتِّحاد الجامعات العربيَّة للآداب والعلوم الإنسانيَّة. مجلَّة علميَّة نصف سنويَّة محكمة تصدر عن جمعيَّة كليّة الآداب في الجامعات الأعضاء في اتّحاد الجامعات العربيّة، مج6، ع2، 1430هـ-2009م.

*مدخل إلى التَّناص: عصام واصل.مجلَّة ورقيَّة إلكترونيَّة ثقافيَّة تفاعليَّة تُصدِر عن دائرة الثَّقافة والإعلام، حكومة الشَّارقة، الصَّفحة الرئيسيَّة.

*المصطلح النّقدي بين التّراث والوعي الجمعي: عبد الرّحمن ياغي. مجلّة دراسات، الجامعة الأردنيّة، عمّان، ع175، 2003.

* مقاربة سيميائيَّة لقصيدة "نشيد الجبّار أو هكذا غنَّى برومثيوس" لأبي القاسم الشَّابي: السَّعيد بوسقطة. مجلّة التّواصل في اللُّغات والثَّقافة والآداب، جامعة باجي مختار عنَّابة، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، عدد 31سبتمبر 2012.

*المقاربة السِّيميائيّة للنص الأدبي-أدوات ونماذج- (ضمن كتاب السِّيمياء والنّص الأدبيّ محاضرات الملتقى الوطني الأوّل): عبد الجليل منقور. منشورات جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ط2، 1984

* ملامح أسطوريّة في الشِّعر الجاهلي: محمود شكيب أنصاري/ عاطي عبيات. مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة، العدد 25، 1389هـ، ص: 98.

* من جماليَّات القافية في النَّقد الأدبيِّ القديم. تَشَاكُل صَوْت الرَّوي ومعاني القصيدة: عبد الجليل شوقي. صحيفة المثقَّف، العـدد 1863 الاثنين، 2011/8/29.

*الموقف والتّشكيل في الشِّعر الإحيائي بين المعرّي وحافظ إبراهيم: مسعود وقاد. الأثر، مجلَّة جامعيَّة محكمة في الآداب واللُّغات تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع9، ماي 2010.

*نسيج التّكرار بين الجماليّة والوظيفة في شعر الشّهداء الجزائريِّن- ديوان الشّهيد الرّبيع بوشامة أنموذجا- : عبد اللّطيف حني. المركز الجامعي الطّارف، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، دوريّة أكاديميّة

محكمة متخصِّصة تصدر عن كليَّة الآداب واللّغات، جامعة الوادي، العدد 4، مطبعة منصور، مارس 2012.

*** الدَّواوين الشِّعريَّة:**

* ديوان امرؤ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم. مطبعة دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب مصر، 1969.

*ديوان علقمة الفحل: تحقيق: لطفي الصقال/ درية الخطيب. مطبعة الأصول، حلب، ط.1

* ديوان عليّ بن الجهم. المملكة العربيَّة السّعوديَّة، وزارة المعارف، المكتبات المدرسيَّة.

ج- المعاجم اللُّغويّة:

* الصِّحاح: تاج اللّغة وصِحاح العربيّة: إسماعيل بن الجوهري. تحقيق. أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايِيّن، بيروت لبنان، ط3، 1404هـ-1984م،1736/05

* القاموس المحيط: الفيروزبادي (ت.817هـ). تحقيق: مكتب تحقيق التُّراث في مؤسَّسة الرِّسالة بإشراف: محمَّد نعيم العرقسوسي، مؤسَّسة الرِّسالة، ط8، 1426هـ- 2005م.

*كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت.170هـ). ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي. ج3 دار الكتب العلميَّة، بيروت- لبنــان .

* لسان العرب: ابن منظور.دار صادر،بيروت.

* المعجم الوسيط: مكتبة الشُّروق الدّوليّة، ط4، 1425هـ- 2004م.

***الرّسائل الجامعيَّة:**

*إستراتيجيَّة التَّناص في تحليل الخطاب الشِّعريّ في النَّقد العربي القديم من خلال كتاب الذَّخيرة لابن بسَّام- دراسة في الآليَّات والمستويات- بحث مقدَّم لنيل شهادة دكتوراة العلوم في الأدب الحديث. إعداد الطَّالبة: إكرام بن سلامة، إشراف:محمّد العيد تاورتة، جامعة قسنطينة 1،1434-1435هـ/2013-2014م.

* رثاء الزَّوجة في الشِّعر العربيّ الحديث أنموذجًا. ديوان حصاد الدّمع لمحمّد البيومي : عمر الأسعد. رسالة ماجستير، تخصّص اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الشّرق الأوسط للدِّراسات العليا.

* الاستعارة في شعر ابن الأبَّار: محمّد الشوادفى محمّد.رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، بإشراف:أحمد يوسف علي. جامعة الزّقازيق كليّة الآداب، قسم اللّغة العربيّة.

* الشّعر الأندلسيّ في عصر بني الأحمر- دراسة أسلوبيّة لشعراء المائة الثّامنة-: عزوز زرقان. بحث مقدّم للحصول على شهادة الدكّتوراة، تخصّص أدب عربي قديم. جامعة باجي مختار عنّابة، كليّة الآداب والعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، قسم اللّغة والأدب العربي، 2012م-2013م.

* شعريَّة الخطاب الجماليّ والأيديولوجيّ في ديوان عبد الله البردوني. أطروحة مقدَّمة لنيل شهادة دكتوراة العلوم في الأدب الحديث. من إعداد الطَّالب: سعد مردف. تحت إشراف: عبد القادر دامخي، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، كليَّة الآداب واللُّغات، قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها، الموسم الجامعي 2014-2015.

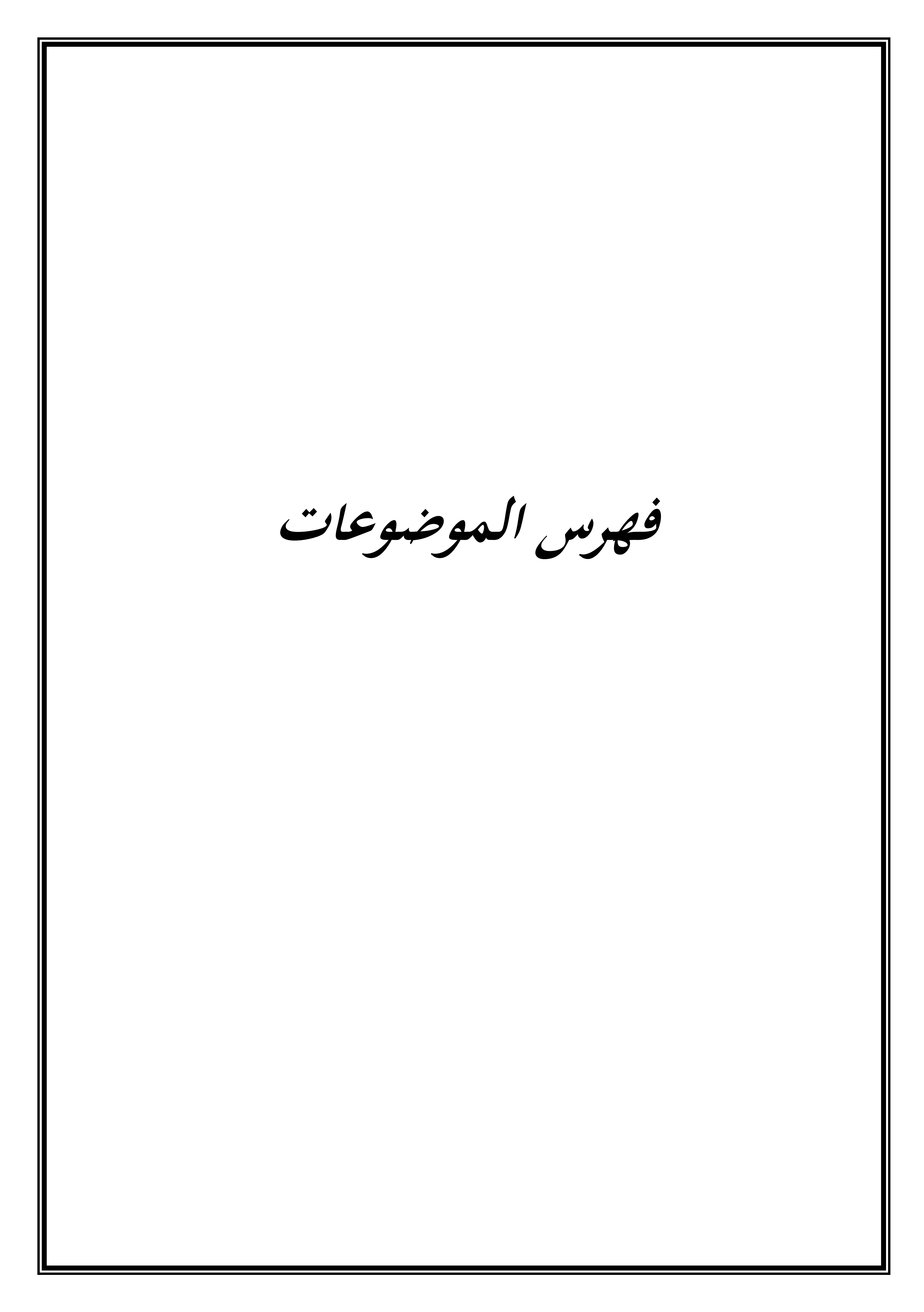
*الصُّورة الفنيَّة في الشِّعر العربيِّ المعاصر في سوريا ولبنان: عبد الله عسّاف. رسالة دكتوراة، جامعة حلب، 1988.

* فاعليّة الاستعارة في التّركيب اللّغويّ للأدب-(بحث أُعِدَّ لنيل درجة الماجستير في اللُّغة العربيَّة وآدابها)- إعداد: أكرم علي معلا. إشراف: سمير أحمد معلوف.1430هـ-2009.

* مستويات التّشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي: بلقاسم دكدوك.أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراة العلوم في الأدب العربي الحديث بإشراف: محمّد زغينة. جامعة الحاج لخضر باتنة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 1429هـ-1430هـ/2008م-2009م.

* مقصورة حازم القرطاجنيّ. مضمونها وتشكيلها الجماليّ: حورية رواق. دكتوراة، مخطوط جامعة باتنة 2009- 2010.

* المكان في الشِّعر الأندلسيّ- عصر ملوك الطَّوائف-: رسالة تكميليَّة لنيل درجة الدّكتوراة في الأدب العربي. إعداد الطَّالبة: أمل بنت محسن سالم رشيد العمري. إشراف:مصطفى حسين عناية. 1427هـ-2006م.



فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma



Faculté: Lettres et langues
Département : Langue et littérature arabe.

THÈSE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT EN SCIENCE

Filière : **Langue et littérature arabe**
Présentée par

NAILI HANA

Intitulée

composition poétique dans le diwen Abi Elbaqua-Arandi
-étude esthétique et artistique-

Soutenue le :22/04/2019…………………...... Devant le Jury composé de :

Mr/ Guidoum miloud maitre de conference - A - **Univ. de** 8Mai1945 Guelma Président
Mr/Abdelaaziz boumahra Professeur d'enseignement supérieur **Univ. de** 8Mai1945 GuelmaRapporteur
Mr/Meki Elaami Professeur d'enseignement supérieur **Univ. de** larbi ben m' hidi Om el-bouagui Examinateur
Mr/Zelaki Mohamed Professeur d'enseignement supérieur **Univ. de Abdel hafid boussouf Mila** Examinateur
Mr/Mohamed slougha Professeur d'enseignement supérieur **Univ. de badji Mokhtar Annaba** Examinateur

Année Universitaire :**2018-2019**